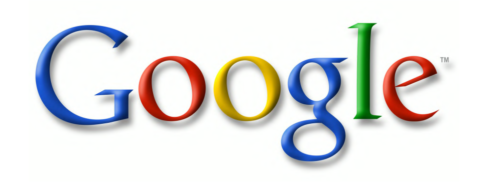
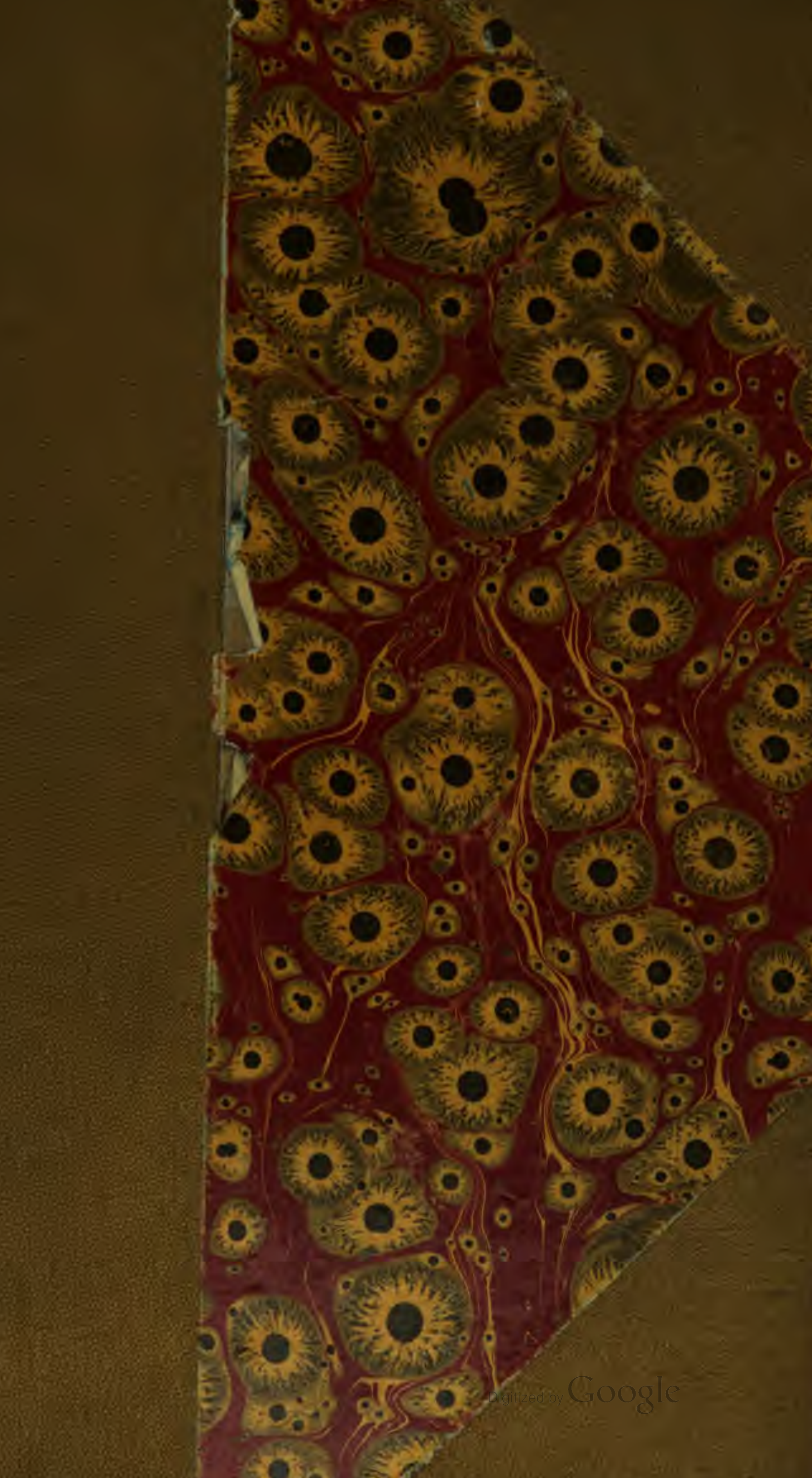
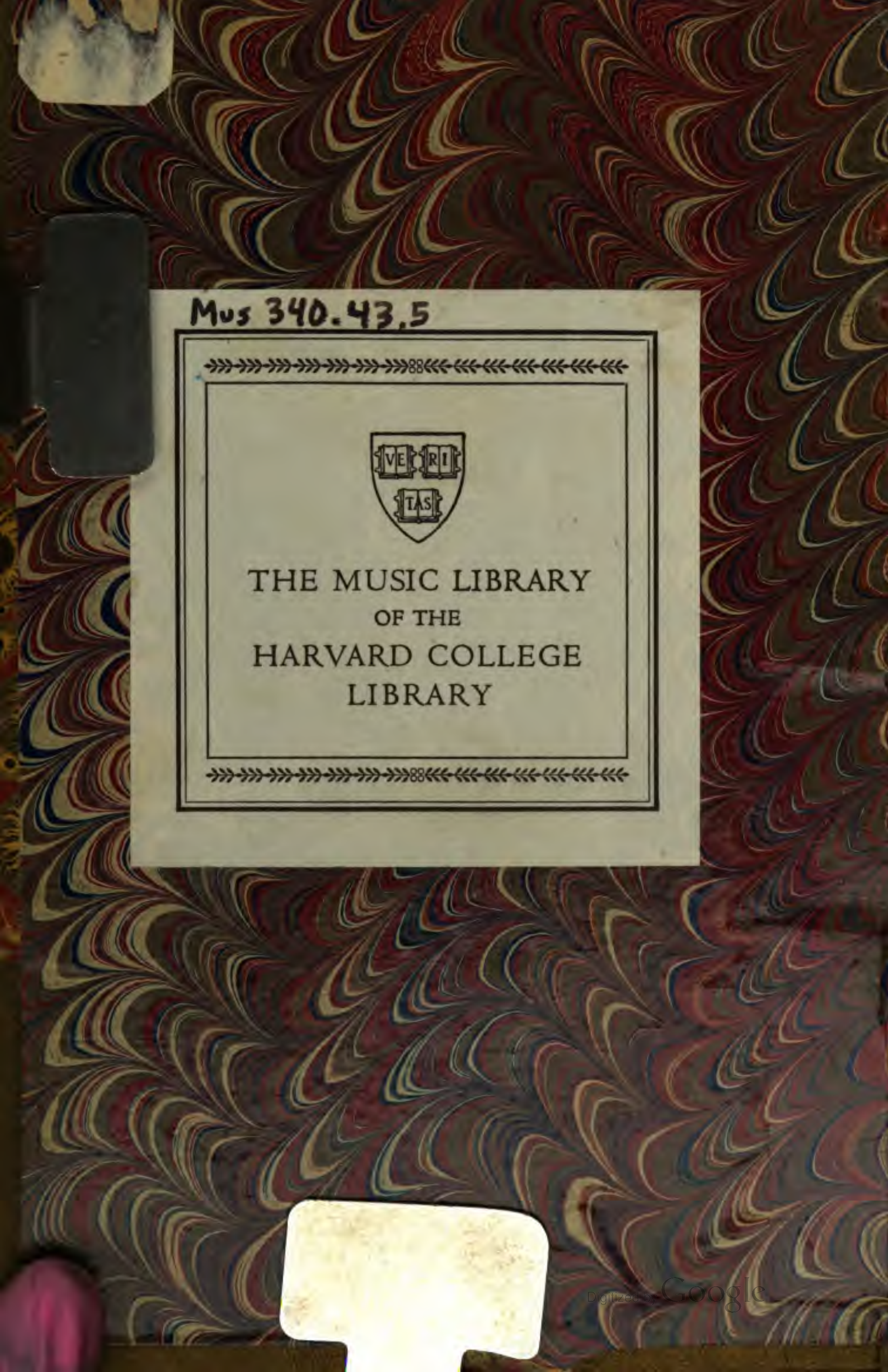
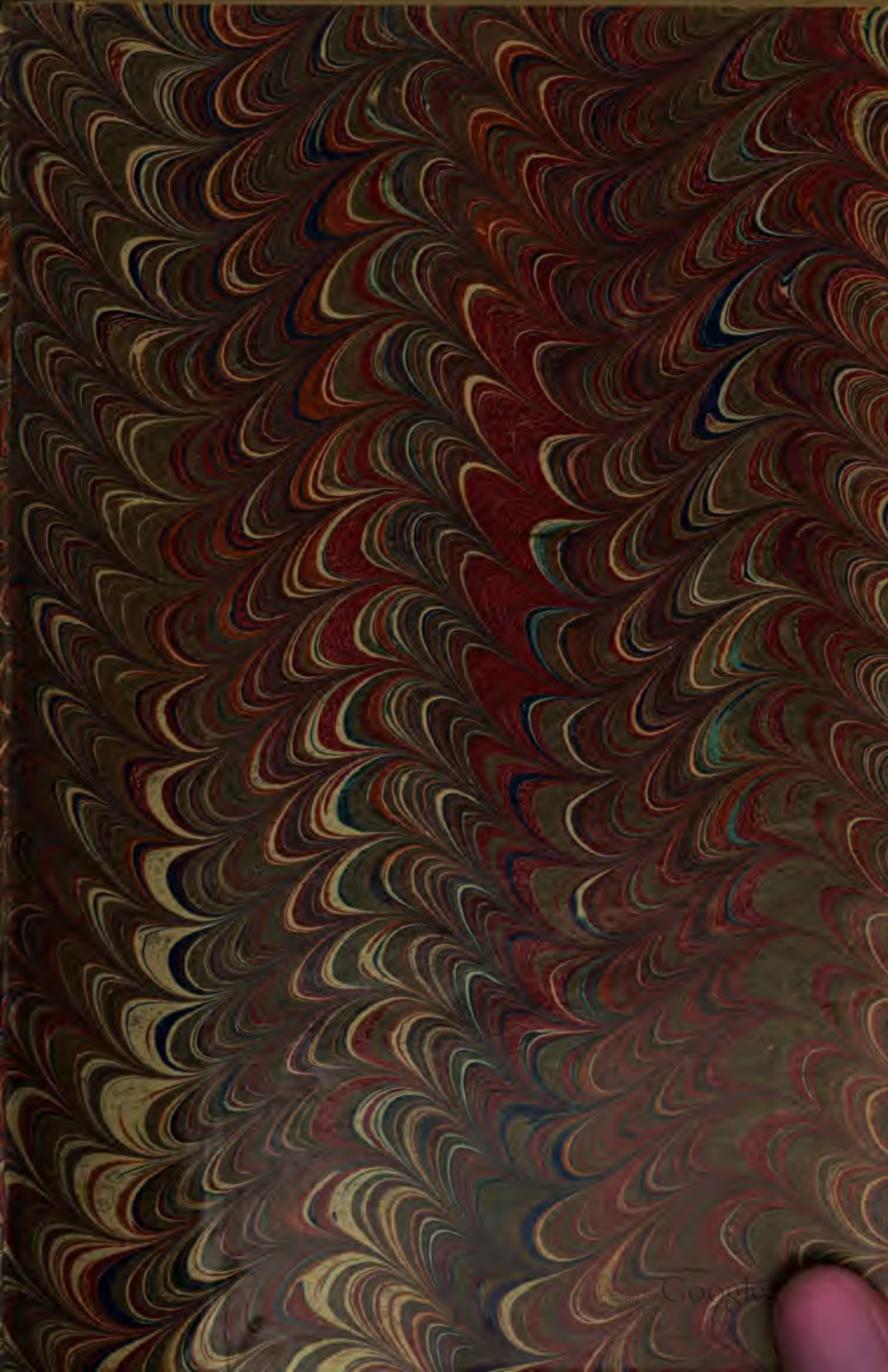





VE RI TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY



LE MUSÉE

DU

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE MUSIQUE.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).



G. DUIFFOPRUGCAR, D'APRÈS WŒIRIOT.

LE MUSÉE

DU

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE MUSIQUE.

CATALOGUE DESCRIPTIF ET RAISONNÉ,

PAR

GUSTAVE CHOUQUET,

CONSERVATEUR DU MUSÉE.

Nouvelle édition, ornée de figures.

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

—

1884.

La musique est un art auquel aucun peuple, même sauvage, ne se montre insensible et ne saurait par conséquent demeurer complètement étranger. Elle puise tous ses moyens d'expression et d'effet à ces trois sources inépuisables : la mélodie, le rythme et l'harmonie. Tant qu'elle n'existe encore qu'à l'état rudimentaire, une mélodie sans développement lui suffit, scandée plutôt qu'accompagnée par des bruits réguliers ou des sons cadencés. Mais, quand elle ne se contente plus d'un chant monotone ou naïf, d'un refrain sur lequel on puisse marcher au pas ou danser en mesure; quand elle devient concertante et qu'elle cherche à combiner des accords harmonieux, elle appelle alors à son secours les inventions les plus ingénieuses, et à la voix humaine elle ajoute peu à peu, pour la soutenir ou pour rivaliser avec elle, toutes sortes de voix artificielles.

Ainsi le chant vocal à une seule partie, les chœurs à l'unisson et les rythmes simples représentent en musique la nature et l'enfance de l'art; les instruments et l'harmonie sont le fruit du génie de l'homme et marquent les progrès de la civilisation.

On ne peut donc étudier l'histoire générale de la

musique sans analyser les airs populaires de chaque contrée, sans chercher à se rendre compte des causes qui ont fait imaginer successivement les instruments à percussion, les instruments à vent et les instruments à cordes. Aussi, dans un Conservatoire où l'on a souci non seulement de former des virtuoses, mais encore d'inspirer aux jeunes gens studieux le goût d'une instruction étendue, a-t-on soin de placer, à côté de la Bibliothèque, un Musée d'instruments tant anciens que modernes. Nous croyons inutile de nommer ici les villes qui possèdent des collections de ce genre; nous nous contenterons de rappeler que la Convention nationale, en promulguant la loi du 3 août 1795 (16 thermidor an III), qui organisait à Paris le *Conservatoire de musique*, décida qu'on enrichirait cet établissement d'une *Bibliothèque* « composée d'une collection complète des partitions et ouvrages relatifs à la musique, et d'une *collection d'instruments antiques ou étrangers et de ceux à nos usages qui peuvent par leur perfection servir de modèles* ».

Malheureusement cette École, installée dans l'hôtel des Menus-Plaisirs, s'y trouva, dès le principe, logée fort à l'étroit, et il en résulta que le beau programme qu'on vient de lire ne fut pas rigoureusement suivi. On fonda bien une Bibliothèque qui renferma bientôt plusieurs fonds importants et qui est devenue maintenant l'une des plus complètes en ce genre que l'on puisse citer; mais il s'écoula beaucoup d'années avant qu'il fût question de créer un Musée d'instruments de

musique. Au mois de mars 1861, une circonstance favorable permit enfin au gouvernement de réaliser en partie le plan tracé par les législateurs de 1795 et de doter le Conservatoire de nouvelles richesses artistiques. Un de nos compositeurs populaires, Louis Clapisson, avait rassemblé avec autant de goût que de patience 230 instruments et objets de haute curiosité qui formaient une précieuse collection d'amateur. Il vendit à l'État ces 230 pièces, qui aujourd'hui nous semblent intéressantes à double titre, et, comme on voulut lui épargner le chagrin de ne les plus avoir sous les yeux, on le nomma conservateur de ce naissant Musée, dont l'installation définitive et l'inauguration solennelle eurent lieu le 20 novembre 1864.

On ne comptait au début, dans les deux salles construites pour les recevoir, que les 230 numéros du cabinet de Louis Clapisson et les 123 pièces provenant de plusieurs de nos établissements publics ou de dons d'amateurs généreux, acceptés conformément aux instructions ministérielles du 27 juillet 1864. Pendant les dix-huit mois qui s'écoulèrent à partir de l'ouverture du Musée jusqu'au jour où Hector Berlioz fut nommé à la place de son collègue de l'Institut, mort si prématurément, dix-sept instruments furent offerts en présent; mais du 1er mai 1866 au 30 septembre 1871, date de la nomination du conservateur actuel, on n'en donna que dix, ce qui portait à 380 le nombre des objets exposés au 1er janvier 1872.

Depuis lors, le Musée a reçu des dons fréquents et

d'une grande valeur, parmi lesquels on remarquera certainement ceux de M. Victor Schœlcher et du rajah Sourindro Mohun Tagore, d'un si vif intérêt au point de vue ethnographique. Il a fait, en outre, plusieurs acquisitions considérables et est devenu possesseur de la belle collection du docteur Julien Fau, justement vantée par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. Entre autres pièces rarissimes qu'on y doit noter, il s'en trouve quinze provenant des trésors d'art du comte Pietro Correr, héritier des Contarini. On sait que Simon Contarini, tour à tour ambassadeur de la république de Venise auprès du duc de Savoie, du roi d'Espagne Philippe II, du sultan Mahomet III, du pape Paul V et de l'empereur Ferdinand I[er], se faisait accompagner dans ses ambassades par une bande de musiciens distingués. On est fondé, par conséquent, à considérer les instruments choisis par ces virtuoses du seizième et du dix-septième siècle comme les plus beaux spécimens de la facture instrumentale à cette époque.

Après avoir rappelé comment s'est formé et rapidement accru le Musée du Conservatoire, il nous faut indiquer maintenant le plan et le but de ce Catalogue (1).

On peut classer de différentes manières les instruments de musique et les ranger d'après les pays, les temps ou les systèmes de facture et de tonalité aux-

(1) La 1[re] édition de ce livret date de 1875 (in-8° de xi-145 p. sans figures).

quels ils appartiennent. Qu'on les groupe en se préoccupant de l'ethnographie, de la chronologie ou de l'art moderne, il convient toujours de les diviser en familles aisément reconnaissables; mais le classement présente alors des difficultés inattendues et quelquefois insurmontables. La logique, il est vrai, d'accord avec l'histoire, nous force de reconnaître que l'homme, procédant du simple au composé, s'est contenté d'instruments de percussion bruyants et d'instruments à vent grossiers avant d'arriver à la conception des instruments à cordes pincées, frappées ou frottées. Aussi a-t-on depuis longtemps coutume d'établir trois grandes catégories d'instruments de musique : les instruments de percussion, les instruments à vent et les instruments à cordes. Cette division généralement adoptée ne satisfait plus les acousticiens de nos jours : ils réclament une classification plus rigoureusement scientifique et proposent de grouper les instruments de musique en corps sonores solides et en corps sonores fluides. — Au risque d'encourir le blâme des physiciens, nous avons renoncé à une simplification plus apparente peut-être que réelle et à une nouvelle terminologie qui embarrasserait, croyons-nous, un certain nombre de lecteurs; mais, à l'occasion, nous nous sommes livré à des remarques qui mettront sur la voie d'une autre méthode que la nôtre. Renonçant volontairement à tout étalage de science ou de philosophie, et laissant à d'autres le soin de tracer une histoire développée de la facture instrumentale, nous

n'avons visé qu'à être clair et précis, qu'à présenter beaucoup de renseignements utiles et inédits.

Dans ce Musée, ornement de la première école de musique de France, nous avons réservé la place d'honneur aux instruments qui sont la plus haute expression de l'art moderne et relégué aux arrière-plans les instruments des nations peu civilisées ou étrangères à notre système musical. Par la même raison, nous avons placé dans ce Catalogue les instruments de l'Europe avant ceux de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique et de l'Océanie; mais l'ordre dans lequel nous avons disposé les instruments exotiques ou sauvages est absolument semblable à celui que nous avons suivi dans notre première énumération, qui se compose de quatre parties consacrées : 1° aux instruments à cordes; 2° aux instruments à vent; 3° aux instruments de percussion; 4° à tout ce qui se rapporte à l'acoustique, aux instruments et aux objets de pure curiosité.

Cette division symétrique facilitera les points de comparaison et les rapprochements instructifs.

Instruire, voilà le but auquel nous nous sommes efforcé d'atteindre. Et si notre livret ne présente pas un plus grand intérêt historique, c'est que nos recherches n'ont pas été toujours couronnées de succès, les bibliothèques d'Italie et des pays étrangers n'étant guère plus riches que les nôtres en fait de documents imprimés ou manuscrits sur les luthiers et autres facteurs d'instruments. Notre travail a du moins cet avan-

tage d'être le premier de ce genre qu'on ait publié dans notre langue, et, malgré les imperfections qu'on y pourra signaler, nous espérons qu'il obtiendra la faveur des musiciens. En tout cas, il permettra de se rendre un compte exact des richesses actuelles du Musée et des lacunes qu'il nous reste à combler, ayant eu soin de placer à la fin de cet opuscule un index des principaux ouvrages où l'on trouve des renseignements sur l'histoire de la facture instrumentale et des figures d'instruments de musique. Outre un choix de ces livres ornés d'images, nous avons commencé de former une collection de gravures, de photographies et de dessins qui reproduisent avec une fidélité scrupuleuse l'aspect des instruments soit anciens, soit modernes, que nous n'avons pas encore réussi à nous procurer ou à faire copier. C'est ainsi que, d'année en année, se complétera le Musée du Conservatoire et qu'il présentera, au point de vue de l'iconographie musicale, de la reproduction des instruments antiques et des spécimens de la facture instrumentale moderne, le plus riche et le plus utile des foyers d'étude.

G. C.

Paris, 1875-84.

LISTE DES DONATEURS.

MM.

Alard (D.).
Assegond.
Auber (D.-E.).
Baluze.
Batiste (Édouard).
Bellon.
Berlioz (Hector).
Bernardel frères.
Besozzi (Mme).
Biston (P.).
Blosseville (Mis de).
Boban (Eugène).
Boieldieu (Adrien).
Boiss (Mme).
Bord (A.).
Bottée de Toulmon (Mme).
Bouclier (Mme).
Branzell.
Broadwood.
Brod (Mme veuve).
Brück (Paul).
Bruyant.
Carafa (Michel d'Aubenton).
Cattaert.
Cavaillé-Coll.
Chabrol (Mme la Vtesse de).
Chanteloup.
Chouquet (Gustave).
Clapisson (Mme veuve).
Cokken (Mme veuve).
Collignon (Gustave).

MM.

Coquerel (Mme A.).
Coste (Nap.).
Courtois (Antoine).
Crispin.
Dalloz (Édouard).
Dauprat.
Dauverné.
Davillier (baron Ch.).
Davillier (Mme la baronne Ch.).
Déclée (René).
Delisse (Paul).
Denne-Baron (Mme veuve).
Donckel (Mme C.).
Dornier (Mme la baronne).
Dorus.
Dufrêne (Mme veuve).
Dumont (Augustin).
Du Pont, de Bordeaux.
Durand (Ch.), de Bordeaux.
Duret (Mme).
Érard (Mme).
Faure.
Fleury (J.).
Foussier (Édouard).
Fréville (Eugène et Augustin).
Fumouze.
Gailhabaud.
Gallay (Jules).
Gand (Adolphe et Eugène).
Garimond (H.).
Gilson.

MM.
Godin (Mme).
Gouffé fils.
Habeneck (Mme veuve).
Hérold (Ferd.).
Herzfeld (Joseph), de Vienne.
Hetzel.
Jacobson, de Stockholm.
Jacquot (Albert).
Jancourt (Eugène).
Jubinal (Achille).
Kastner (Georges).
Kreutzer (Léon).
Lafleur (Alphonse).
Laigle (Alphonse).
Lardin.
Larrey (baron H.).
Leborgne (Marcel).
Le Couppey (Félix).
Loup (Ernest).
Lubeck (Mme).
Magu.
Mahillon (V.).
Maillet du Boullay (Ch.).
Massart.
Maulaz.
Meilhan, de Nantes.
Meyerbeer (Mme).
Millereau.
Miremont.
Morderet (Mme), d'Angers.
Ney (Casimir).
Nonon (J.).
Pillaut.

MM.
Pixis (J.-B.).
Pleyel, Wolff et Cie.
Pougin (Armand).
Prins (Pierre).
Renaud.
Richault (Léon).
Rignault.
Ringel.
Roehn.
Roth, de Strasbourg.
Sallantin (Jules).
Sauzay (Eugène).
Schœlcher (Victor).
Silvestre neveu.
Simon.
Stourdza (prince Grégoire).
Strauss.
Suarez (Francisco de P.).
Tastet (Mme).
Tagore (rajah Sourindro Mohun).
Thomas (Mme Ambroise).
Thomas (Charles).
Tollot (Julien).
Tournier (Joseph).
Triébert (Ch. et Fred.).
Turquet (Henri).
Vermare (J.).
Viardot (Mme Pauline).
Vogt.
Voirin.
Vuillaume (J.-B.).
Winnen.

LE MUSÉE

DU

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE MUSIQUE.

PREMIÈRE PARTIE.

SECTION I.

Instruments à cordes des pays européens.

Des trois grandes catégories d'instruments de musique qu'on a coutume d'établir, — instruments de percussion, instruments à vent, instruments à cordes, — la plus intéressante, la première au point de vue de la composition musicale, est celle que nous venons de nommer la dernière, et que nous inscrivons ici au rang qu'elle occupe dans l'art moderne.

Depuis plusieurs milliers d'années, on a reconnu qu'une corde est élastique et devient, une fois tendue, susceptible de vibrer. Tous les peuples, à bien peu d'exceptions près, ont donc imaginé de construire des instruments de musique à cordes, et chaque pays, selon son degré de civilisation ou son goût musical, a fabriqué ces cordes harmoniques avec des lianes, avec de la soie, du

laiton, de l'acier, ou bien encore avec les boyaux de certains animaux.

Les instruments à cordes pincées ou frappées ont nécessairement précédé ceux qui se jouent avec un archet, et F.-J. Fétis affirme que l'Inde a vu naître ces derniers et les a fait connaître aux autres contrées asiatiques, puis à l'Europe. Il se peut que l'archet soit d'origine hindoue et date de quelques siècles seulement avant l'ère chrétienne; mais il est certain qu'il a été modifié par les Européens et qu'il a reçu en France ses derniers perfectionnements.

Outre les instruments à cordes *frottées* par un archet ou par une roue; outre les instruments à cordes *pincées* avec les doigts, avec un plectre ou une plume, ou bien *frappées* avec un plectre, il y a encore les instruments à cordes métalliques qui se jouent au moyen d'un clavier. — Nous allons passer en revue chacune de ces espèces fort distinctes d'instruments.

I.

INSTRUMENTS A CORDES ET A ARCHET.

La famille européenne des instruments à cordes frottées par un archet se compose de plusieurs branches, dont quelques-unes se sont éteintes ou complètement transformées. La branche la plus intéressante de cette famille est, sans contredit, celle des *violes,* parce qu'elle a donné naissance aux trois instruments accordés par quintes avec lesquels on a formé le quatuor moderne. Elle doit son accroissement et ses plus beaux types aux luthiers européens; tandis que la branche des *rebecs,* maintenant disparue, descendait du *rebab* des Orientaux.

Avant la formation du quatuor moderne, le *jeu de violes*

comprenait une basse de viole, une taille de viole, une haute-contre de viole et un dessus de viole. En Italie, la taille et la haute-contre ne faisaient qu'un même instrument, et l'on appelait *violino piccolo alla francese* le *pardessus de viole* qu'avaient adopté les Français. Mais les violes avaient encore reçu d'autres noms qui venaient de la manière dont on tenait ces instruments. Il y avait la *viola da gamba,* ainsi nommée parce qu'elle se posait entre les jambes, comme aujourd'hui le violoncelle; la *viola da spalla,* viole-ténor que, par suite de sa dimension, l'exécutant était obligé de placer sur l'épaule; la viole de bras, *viola da braccio,* ou viole proprement dite, la seule que nous ayons conservée (sous le nom d'*alto*) avec la petite viole ou *violino* (violon) et avec la grande viole ou *violone* (contrebasse).

Il y avait, en outre, la *viole bâtarde*, qu'on nommait ainsi parce qu'elle s'accordait par quintes et par quartes; la *viola pomposa,* inventée par J.-Séb. Bach, et qui s'accordait comme notre violoncelle, mais qui avait une cinquième corde à l'aigu; la *viola di bordone* ou *baryton,* sorte de petit violoncelle d'amour; enfin les *poches* ou *pochettes,* qui ne servaient qu'aux maîtres de danse.

Du quinzième au dix-septième siècle, les dimensions des violes et la manière de les monter ont subi de singulières variations. Martin Agricola nous a donné, en 1528, le dessin d'un quatuor de petites violes, à tête renversée comme celle des luths, et montées de trois cordes seulement. On trouve aussi, dans son précieux livre sur la musique instrumentale (*Musica instrumentalis*, f. XLV), l'accord d'un quatuor de violes à quatre cordes et d'un quatuor de grandes violes à cinq cordes (la basse en avait six). Au milieu du seizième siècle, les violes italiennes étaient montées de six cordes qui s'accordaient ainsi :

DESSUS DE VIOLE : (clef d'*ut* 1re ligne) *ré, la, mi, ut, sol, ré.*

ALTO ET TÉNOR : (clef d'*ut* 4e ligne) *sol, ré, la, fa, ut, sol.*

Basse de viole : (clef de *fa* 4e ligne) *ré, la, mi, ut, sol, ré.*

Cette manière d'accorder les instruments à archet par deux quartes en descendant suivies d'une tierce à laquelle succèdent deux autres quartes, est également celle d'accorder plusieurs instruments à cordes pincées.

Jean Rousseau, dans son *Traité de la viole* (1687), nous apprend que Sainte-Colombe, vers 1675, ajouta une septième corde à la viole, pour augmenter d'une quarte l'étendue de cet instrument, et introduisit en France l'usage des « cordes filées d'argent ».

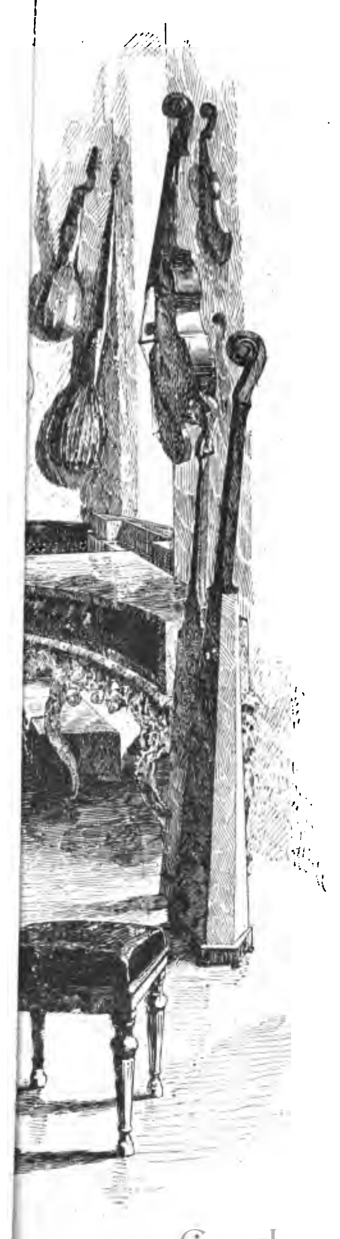
Les rebecs n'avaient point d'éclisses comme les violes : c'étaient des instruments moins perfectionnés et destinés aux musiciens des rues ; aussi les luthiers ont-ils dédaigné d'en conserver quelques-uns, et est-il impossible d'en retrouver un seul aujourd'hui.

La *rubèbe* ou *rebelle* du moyen âge n'eut d'abord que deux cordes, comme le *rebab* populaire des Arabes. L'accord de la rubèbe, au treizième siècle, était celui-ci : *ut, sol* d'entre les lignes de la clef de *fa* 4e ligne. Le ténor de rubèbe, monté de trois cordes, s'appelait *gigue.* Puis on constitua le quatuor de *rebecs,* et ces *bas instruments,* qui servaient surtout pour la danse, restèrent entre les mains des ménétriers et des chanteurs ambulants. La basse des concerts de rebecs était jouée par le *monocorde* ou par la *trompette marine,* et ce dernier instrument figura jusqu'en 1780 dans la musique des rois de France.

Il serait trop long d'énumérer ici tous les ouvrages à consulter sur la famille des instruments à cordes et à archet ; nous nous contenterons d'indiquer ceux qui renferment le plus de renseignements généraux et qui résument le mieux les travaux antérieurs :

Sibire, *La Chélonomie ou le parfait luthier ;* Paris, 1806. Ouvrage écrit d'après les notes données par Nicolas Lupot.

F.-J. Fétis, *Antoine Stradivari ;* Paris, 1856. Livre inspiré par J.-B. Vuillaume.





F.-J. Fétis, *Histoire générale de la musique* (t. V, ch. VI); Paris, 1869-76.

Eug. Mailand, *Découverte des anciens vernis italiens employés pour les instruments à cordes et à archet;* Paris, 1859.

A. Vidal, *Les instruments à archet;* Paris, 1876-78.

J.-A. Plassiard, *Des cordes harmoniques en général;* Mirecourt, 1880.

J. Ruhlmann, *Die Geschichte der Bogeninstrumente;* Braunschweig, 1882, in-8° avec atlas in-4° oblong.

Carl Engel, *Researches into the early history of the violin family;* London, 1883.

1. — Violon de G. Duiffoprugcar.

Ce violon marqueté porte le monogramme de Gaspard Duiffoprugcar, parce qu'il a été fait avec un instrument authentique de ce luthier célèbre. On a d'abord transformé une viole de ce maître en petit violon; puis Georges Chanot (Mirecourt, 26 mars 1801 — Courcelles, 10 janvier 1883) a fort habilement agrandi ce petit violon et lui a donné sa forme actuelle.

Il provient de la collection Maulaz et a longtemps appartenu au célèbre violoniste J.-B. Cartier (1765-1841), auteur de *l'Art du Violon.*

Gaspard Duiffoprugcar est-il originaire du Tyrol et son nom de famille s'écrivait-il primitivement Dieffenbrucker, comme se plaisent à le supposer certains auteurs allemands? On ne sait rien de positif sur cet illustre luthier, sinon qu'il vivait à Bologne en 1510 et qu'il quitta cette ville, après la bataille de Pavie, pour se rendre à Paris. Il s'établit ensuite à Lyon, où il se fixa, côte Saint-André, et devint le fournisseur de l'archevêché. Le graveur Pierre Wœiriot a laissé un portrait de G. Duiffoprugcar âgé de quarante-huit ans; cette belle eau-forte date de 1562, mais n'indique pas en quelle année posa le modèle: ce fut vraisemblablement vers 1528.

Le violon (que nous devrions appeler *violin*, puisque ce mot vient de *violino* et que *violone*, en italien, signifie *contrebasse*)

est un instrument monté de quatre cordes qui s'accordent par quintes : *sol* (corde filée), *ré*, *la*, *mi* (cordes de boyau.) Il a une étendue de trois octaves et une sixte en notes naturelles (du *sol* au-dessous des lignes de la clef de *sol* jusqu'au *mi* suraigu) et de quatre octaves et une tierce avec les sons harmoniques (du *sol* jusqu'au *si* suraigu).

Les origines du violon sont encore assez obscures; mais le nom et l'usage de cet instrument étaient déjà répandus en France dès 1550. Tout le monde sait que les luthiers italiens sont ceux qui ont le plus contribué à perfectionner le violon. Gaspard de Salo et Maggini ont rendu célèbre la lutherie de Brescia, qui compte parmi ses plus anciens et meilleurs maîtres J. Kerlino, Dardelli, Duiffoprugcar, Linarolli, Zanetto, Morella et Pézard.

Le renom d'excellence dont jouissent les instruments de Crémone est dû aux Amati, qui vinrent s'établir dans cette ville et comptèrent de nombreux disciples. Citons parmi les représentants de cette école : Cappa, P. Grancino et Franc. Rugger (qu'il ne faut pas confondre avec J.-B. Rugger, de Brescia), tous les trois élèves de Nicolas Amati; nommons ensuite Ant. Stradivarius et Jos.-Ant. Guarnerius (cousin germain de Joseph et neveu d'André Guarnerius), qui surpassèrent les Amati et eurent pour élèves ou pour émules Ch. Bergonzi, Dom. Montagnana, Alex. Gagliano, L. Guadagnini, Storioni et autres maîtres d'un moindre talent.

L'ancienne école de Paris est représentée par Médard et Panormo, disciples de Stradivarius, Nic. Bertrand, Jacq. Boquay, Cl. Pierray, L. Guersan, Chappuy, Renaudin et Fent. Au nombre de ceux qui ont mis en faveur au dix-neuvième siècle la lutherie française, nous mentionnerons seulement : Pique, Nicolas Lupot, Gand, Chanot et J.-B. Vuillaume.

Des nombreux luthiers allemands, hollandais ou flamands, nous ne nommerons que Hans Frey, beau-père d'Albert Durer, Albani, Jacobus Stainer, chef de l'école tyrolienne, Matthias Kloz et ses fils; Jacobs, d'Amsterdam, l'habile imitateur d'Amati; Tielke, Bachmann, Griesser, Martin Hoffmann; Rombouts, d'Amsterdam; Ambr. de Comble, de Tournay, élève de Stradivarius; Jauch et Otto.

Les luthiers anglais les plus connus sont : Pemberton, Jacob Rayman, Urquhart, Henry Jaye, Daniel Parker, John et Edw. Betts, élèves de Richard Duke; Bern. Fendt et Lott, qui ont fait la réputation de leur patron Thomas Dodd; Benj. Banks et W. Forster.

Nous n'avons point à retracer ici l'histoire du violon, et nous renvoyons les personnes qui désirent étudier à fond les questions de facture instrumentale aux ouvrages cités plus haut et aux livres suivants : Sandys et Forster, *The History of the Violin;* London, 1864. — Jos. Pearce, *Violins and violin makers;* London, 1866. — N.-L. Diehl, *Die Geigenmacher des alten italienischen Schule;* Hamburg, 1866. — J. Gallay, *Les luthiers italiens aux XVIIe et XVIIIe siècles;* Paris, 1869. — *Les instruments des écoles italiennes;* Paris, 1872. — E. Folegatti, *Il Violino;* Bologna, 1873. — Geo. Hart, *The Violin;* London, 1875; *The Violin and its music;* London, 1881.

2. — Violon en écaille.

Ce riche instrument, dont le manche est orné d'incrustations en ivoire et en argent, date de la première moitié du dix-septième siècle. Il ne porte point de signature, mais nous le croyons l'œuvre d'un luthier allemand. (*Collection Clapisson.*)

3. — Violon de J. Stainer.

Cet instrument date de 1669 et offre un type pur des violons grand patron du chef de l'école tyrolienne. Il provient de la collection Maulaz.

Jacques Steiner, qui signait Jacobus Stainer, est né à Absom, près Inspruck, le 25 juillet 1627 et mort en 1683, selon un récent biographe. Malheureusement, tout ce qui se rapporte à l'existence de ce luthier célèbre est encore fort obscur : on sait qu'il se rendit dans sa jeunesse à Crémone, mais rien ne prouve qu'il fut élève et gendre de Nicolas Amati, comme on l'a si souvent répété. L'empereur Léopold Ier lui conféra, en 1669, le brevet de luthier de la cour, au dire de Schilling. Il fut aidé dans ses travaux par son frère Marc. — Les instruments de J. Stainer se reconnaissent aisément : ils ont des voûtes assez prononcées, mais gracieuses; le modèle des *f* rappelle un peu

celui des Amati, quoique ayant un cachet personnel; le vernis a une couleur ambrée et est d'une pâte onctueuse.

4. — Petit violon en écaille.

Cet instrument, d'une forme ravissante, est enrichi de filets et d'ornements en filigrane d'argent. La coquille, la fleur de lis et le groupement des initiales qui décorent le fond, tout indique que ce petit violon date du règne de Louis XIV. Il passe pour avoir appartenu à Lully, mais nous doutons qu'il soit de Jacobus Stainer, ainsi que le croyait L. Clapisson. Quelle qu'en soit l'origine, c'est une œuvre exquise et faite de main de maître. (*Collection Clapisson.*)

5. — Violon allemand en écaille.

Cette œuvre du luthier de Breslau, Johannes Roisman, date de 1680. La table est enrichie de dessins en or; la touche est incrustée de pierreries; la tête du manche et les ornements sont en ivoire.

Ce violon a sans doute appartenu à la chapelle-musique du roi Louis XIV, car on y remarque un écusson aux armes de France. (*Collection Clapisson.*)

6. — Violon français richement orné.

Au caractère des dessins et du médaillon en or qui l'embellissent, on reconnaît que cette belle pièce appartient à l'époque de Louis XIV. (*Collection Clapisson.*)

7. — Violon de petit format.

Ce petit violon français date du temps de Louis XIV. (*Collection Clapisson.*)

8. — Touche de violon.

Elle est d'Ant. Stradivarius. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

9. — Violon de Boquay.

Il porte sur le fond et marqué au feu le nom de Boquay. L'étiquette intérieure est ainsi libellée : « Jacques Boquay, rue de la Juiverie à Paris, 1718, » et les mots « de la Juiverie » sont

écrits à l'encre. — Beau vernis rouge-brun, coupe de luthier habile, mais sonorité un peu grosse.

10. — Violon français.

Cet instrument est orné de sculptures d'une grande finesse et de peintures sur fond gris-perle, dans le goût du temps de Watteau. La touche, la queue et le médaillon du fond de ce violon sont émaillés en cuivre. (*Collection Clapisson.*)

11. — Petit modèle de violon.

L'instrument est en ivoire pointillé d'or. Il est accompagné de son archet et de son étui qui porte les initales P. D. F. (*Collection Clapisson.*)

12. — Violon de Camilli.

Beau spécimen de la facture de ce luthier. L'instrument renferme cette étiquette manuscrite : *Camillus Camilli fecit Mantua* 1730. (*Collection Jos. Botto, de Gênes.*)

13. — Violon de Landulphus.

Ce violon de Landolfi, disciple favori de Jos. Guarnerius, est d'un type très pur et d'un beau vernis rouge. Il porte cette étiquette : *Carolus Ferdinandus Landulphus fecit Mediolani in vià S. Margaritæ, anno* 1754. Les violoncelles de ce luthier distingué, mais inégal, sont d'un petit patron. (*Coll. Jos. Botto.*)

14. — Violon de Cuny.

Ce luthier du milieu du dix-huitième siècle marquait ses instruments de ces trois mots gravés au feu : « Cuny à Paris. » (*Don de M. Vermare.*)

15. — Violon français.

Cet instrument date du milieu du dix-huitième siècle. L'illustre violoniste-compositeur P. Baillot (Passy, 1er octobre 1771 — Paris, 15 septembre 1842) s'en est servi pendant quarante-cinq ans pour donner ses leçons au Conservatoire, où il a professé depuis le 22 décembre 1795 jusqu'à la fin de sa glorieuse carrière.

16. — Violon français.

Il est de Chappuy qui vint s'établir à Paris au milieu du siècle dernier. Le célèbre violoniste-compositeur Fr. Habeneck (Mézières, 22 janvier 1781 — Paris, 8 février 1849) s'est servi de cet instrument pendant trente-sept ans pour faire sa classe au Conservatoire, où il a professé d'abord à titre de professeur adjoint, de 1808 à 1816, puis comme professeur titulaire, du 1er janvier 1825 au 1er octobre 1848. Il avait été nommé inspecteur général des classes le 1er septembre 1831.

17. — Violon à mentonnière ouverte.

Ce violon, d'une forme originale, est habilement construit; nous le croyons l'œuvre d'un des bons luthiers français du siècle dernier, bien qu'il ressemble à un instrument d'origine italienne. (*Collection Clapisson.*)

18. — Violon d'Ève.

Beau spécimen de ce luthier dont les œuvres se rencontrent rarement. A en juger par cet instrument, il s'inspirait de J. Stainer. Ce violon porte cette étiquette : « Ève, luthier, rue Culture-Sainte-Catherine, 1770. A la Fortune. » — En 1783, Jacques-Charles Ève demeurait rue Saint-Antoine.

19. — Violon de Fr. Lupot.

Cet instrument, qui provient de la collection J.-B. Vuillaume, est ainsi étiqueté : *Franciscus Lupot fecit in Orleano, anno* 1772. Avant de venir s'établir à Orléans (1770), Fr. Lupot avait été luthier du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, de 1758 à 1768. (*Don de M. Eug. Gand.*)

20. — Violon en cuivre.

La table d'harmonie, la touche et la queue sont ornées de dessins originaux très finement gravés. Instrument et dessins gravés sont dus au peintre Besancenot, qui les a exécutés à Dijon, l'an 1776.

21. — Violon de Félicien David.

Cet instrument français est celui dont F. David (Cadenet, 8 mars 1810 — Saint-Germain en Laye, 29 août 1876) avait

coutume de se servir pour faire de la musique de chambre. Il est accompagné de son étui et des deux archets avec lesquels l'auteur du *Désert* (8 décembre 1844), de *Moïse au Sinaï*, de *Christophe Colomb*, de *l'Eden* a dirigé l'exécution de ces quatre ouvrages et de ses symphonies. (*Don de Mme Tastet.*)

22. — Violon français.

On pourrait l'attribuer à Nicolas (1757-1833), de Mirecourt, qu'on avait surnommé *le Sourd.* Rodolphe Kreutzer (Versailles, 16 nov. 1766 — Genève, 6 janvier 1831) s'est servi de cet instrument pour donner ses leçons au Conservatoire, depuis la création de cette école jusqu'au 1er janvier 1826, date de sa retraite. (*Don de Léon Kreutzer et de M. Massart.*)

23. — Violon de faïence.

Ce violon, en faïence de vieux Delft, a figuré naguère dans la collection de M. Aimé Desmottes, de Lille. Il est lourd à la main, et la sonorité n'en est ni puissante, ni agréable; mais c'est une pièce rarissime et des plus curieuses. (*Collection Clapisson.*)

24. — Violon de Th. Bomé.

Il porte cette étiquette : Thomas Bomé, Versailles, 1790.

25. — Violon de Nicolas, de Paris.

Il est remarquable par la conservation et la qualité de son vernis rouge, et il offre un spécimen très pur de la facture de ce luthier. Il ne faut pas confondre Nicolas Fourrier (1758-1816), dit Nicolas de Paris, avec Didier Nicolas, de Mirecourt, qui marquait ainsi ses instruments : « A la ville de Crémone, D. Nicolas aîné. »

26. — Violon français.

Il est décoré de dessins en noir très finement exécutés.

27. — Violon d'Aldric.

Ce violon, d'un modèle très pur, est de l'habile luthier Aldric, qui, en 1792, était établi à Paris, rue des Arcis, n° 16. Au commencement de ce siècle, il adopta l'étiquette suivante : « Rue de Seine, n° 71, près celle de Bussy, Aldric, luthier à Paris, an 18... »

28. — Violon de Pique.

Cet instrument, fait, en 1810, pour le père de M. Jules Gallay, est de Fr.-L. Pique (Rorei, près Mirecourt, 1758 — Charenton-Saint-Maurice, près Paris, 1822). Cet habile luthier s'établit à Paris en 1789, devint fournisseur du Conservatoire et se retira des affaires six ans seulement avant sa mort. (*Don de M. Jules Gallay.*)

29. — Violon de Claude Pirot.

Il porte cette étiquette : *Cl. Pirot fecit Parisiis, anno* 1813.

30. — Violon hongrois en marqueterie.

Il est signé : Karl Ertl. Ce luthier, établi à Presbourg, s'était livré à une étude particulière des vernis, dont il savait tirer un parti avantageux. (*Collection Clapisson.*)

31. — Violon de Viotti.

Ce violon a la forme d'une guitare, et il est bordé de filets en ivoire et ébène qui empêcheraient de le détabler aisément. On ne manquera pas de remarquer que les ouïes en sont presque droites.

Cet instrument, qui s'éloigne des modèles italiens, est l'œuvre de François Chanot (Mirecourt, 1787 — Brest, 1823). Cet ancien élève de l'École polytechnique, plus versé dans la mécanique que dans l'acoustique, crut un moment qu'il opérerait une révolution profitable dans l'art de construire les violons, et il prit un brevet d'invention pour celui qu'il présenta en 1817 à l'approbation de l'Académie des sciences.

On lit sur la table cette inscription, qui rappelle pour quel grand artiste Chanot a fait ce violon :

A VIOTTI
P. I. T.

Et, plus bas, ce quatrain enguirlandé de fleurs peintes en grisaille et composé en l'honneur du virtuose-compositeur qu'il déclare le *premier entre tous* (*Primiero Intrà Tutti*) :

A mes essais daigne sourire!
Fais résonner ce nouveau violon :
Et l'on dira que d'Apollon
J'ai retrouvé l'harmonieuse lyre.

A l'intérieur se trouve une étiquette autographe ainsi conçue :

Chanot, par brevet d'invention, 21 janvier 1818.
Paris et Mirecourt. C. I. D. N° 26.

Il est évident que les tentatives de Fr. Chanot ont provoqué celles de Savart et de plusieurs de ses contemporains. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

32. — Violon triangulaire.

Ce violon trapézoïde a été inventé par le célèbre acousticien Félix Savart (Mézières, 1791 — Paris, 1841), qui le présenta, en 1819, à l'examen de l'Académie des sciences. Il rappelle la forme qu'avait cet instrument au treizième siècle. La longueur en est égale à celle des violons ordinaires; mais la table est plane, les éclisses sont rectilignes et les *f* remplacés par des ouvertures rectangulaires.

V. Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, lu à l'Académie des sciences, le 31 mai 1819, suivi du rapport qui en a été fait aux deux Académies des sciences et des beaux-arts par MM. Haüy, Charles, de Prony, Cherubini, Catel, Berton; Biot, rapporteur; Paris, Deterville, 1819. 1 vol. in-8° avec planches. (*Donné par MM. Gand frères.*)

33. — Violon cylindrique.

Cet instrument de forme bizarre, et dont la barre est placée en dehors, a été construit sous la direction de Savart. Le corps est en bois de sapin, choisi avec beaucoup de soin, et l'on y a simplement ajusté un manche d'ancien violon.

34. — Violon carré.

Comme le précédent, ce violon a été fabriqué pour servir aux expériences du savant physicien Savart. Il est en bois d'érable, de forme carrée et ouvert par derrière.

Ces deux instruments doivent dater de 1815 à 1820.

35. — Violon français de forme nouvelle.

Ce violon, orné d'une tête grossièrement sculptée, est d'une coupe nouvelle, mais peu agréable à l'œil. Une étiquette manuscrite indique qu'il est de l'invention du sieur Belleville, qui l'a fait à Paris, en 1828. (*Collection Besse-Dumas.*)

36. — Violon russe.

On y remarque un trou rond au bas et à côté de chaque *f*, et il est à doubles échancrures.

37. — Violon de Nic. Lupot.

Ce bel et bon instrument, d'une coupe harmonieuse et d'un vernis si remarquable, est l'œuvre de Nicolas Lupot (Stuttgard, 1758 — Paris, 1824), chef de notre école française. Fils de François Lupot, qui était élève de Jos. Guarnerius, il s'établit en France avec son père, demeura d'abord à Orléans; puis il vint se fixer à Paris en 1794, et y fonda sa maison en 1798. Nommé luthier de la chapelle en 1815, il devint luthier de l'École royale de musique en 1816. Il soignait tout particulièrement les instruments que les élèves du Conservatoire recevaient en prix. Celui-ci a été fait en 1823 et donné à G. Philippe, un des bons violonistes sortis de la classe de Baillot, et qui, malheureusement, mourut à la fleur de l'âge. (*Don de M. Maulaz.*)

38. — Manche de violon de N. Lupot.

Il provient d'un violon de la chapelle, qui fut brisé lorsque le peuple prit d'assaut le château des Tuileries, le 29 juillet 1830. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

39. — Chevilles, bouton et chevalet, de Nic. Lupot. (*Don de M. Eug. Gand.*)

40. — Violon de La Prevotte.

Ce violon, avec encadrement d'ivoire, a l'aspect d'un instrument italien, grâce à un vernis chaud et de couleur agréable. Il a figuré à l'exposition de 1827 et valut à son auteur une médaille de bronze. Il provient de la collection du marquis du Planty, et a été donné au Musée par Mme Lubeck, fille de cet amateur distingué.

La Prevotte (Mirecourt, 179.? — Paris, 1856) a pris part à toutes les expositions françaises, de 1823 à 1855; on lui doit des violons, des altos, quelques violoncelles et surtout des guitares.

41. — Table de violon, de la Prevotte. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

42. — Manche de violon, en faïence.

Décor bleu, faïence française. (*Collection Clapisson.*)

43. — Violon de Gand père.

Cet instrument de Ch.-Fr. Gand (1788-1845), élève, gendre et successeur de Lupot, peut être considéré comme un des meilleurs spécimens du talent de cet habile artiste. Luthier du Conservatoire et de la musique du roi, il fut chargé, après la révolution de 1830, de refaire les instruments de la chapelle des Tuileries, détruits pendant les journées de Juillet.

44. — Violon de Guill. Gand.

Patron Stradivarius, habilement imité. Guillaume-Ch.-L. Gand (Paris, 22 juillet 1792 — Versailles, 31 mai 1858) passe avec raison pour un des meilleurs élèves de Nic. Lupot. Il s'était établi à Versailles.

45. — Violon de Thibout.

Ce violon a été coupé par Jacq.-P. Thibout (Caen, 16 septembre 1779 — Saint-Mandé, 4 décembre 1856). Gabriel-Adolphe Thibout (Paris, 1804-1858), fils de cet habile luthier, a terminé ce violon, et il en a écorché le vernis d'après le dessin qu'offrait le fond du Joseph Guarnerius de Lafont.

Au-dessous de l'étiquette imprimée, Ad. Thibout a écrit de sa main : *Tibi Saint-Léon fecit Thibout*, 1856.

Violoniste et danseur chorégraphe, Saint-Léon étudiait de préférence sur cet instrument, vendu au Conservatoire par J.-B. Vuillaume, qui s'est rendu acquéreur des violons laissés par l'auteur du ballet *le Violon du diable.*

46. — Violon de forme irrégulière.

Il est de Couder frères qui, en 1850, ont pris un brevet pour ce nouveau genre de violons. (*Collection Clapisson.*)

47. — Manche de violon français

Il est orné d'une tête sculptée, reproduisant très fidèlement les traits de Teresa Milanollo. Ce portrait est l'œuvre de l'habile luthier Pierre Silvestre (Sommerwiller, 1801 — Lyon, 1859), qui a beaucoup travaillé, d'abord avec son frère Hippolyte (de 1829 à 1848), puis seul, mais toujours à Lyon. Pierre Silvestre s'est inspiré de Stradivarius, et ses instruments ont un aspect séduisant. (*Don de M. H.-C. Silvestre, neveu.*)

48. — Violon de S.-Ph. Bernardel.

Le fond en érable prouve avec quel soin Auguste-Sébastien-Philippe Bernardel (Mirecourt, 1802 — Bougival, 6 août 1870) choisissait les bois qu'il employait. Ce très bon luthier, élève de Lupot et de Gand père, s'établit en 1826, rue Coquillière, nº 44, et y exerça seul sa profession jusqu'en 1859. Il associa ensuite à ses travaux ses deux fils et ne se retira des affaires qu'en 1866. Il a laissé des violons et des violoncelles d'une facture soignée et d'une bonne sonorité.

49. — Violon de J.-B. Vuillaume.

Imitation très fidèle du Jos. Guarnerius de Lafont. Cette belle copie, qui sonne bien, suffirait pour donner une haute idée des talents de J.-B. Vuillaume (Mirecourt, 7 octobre 1798 — Paris, 19 mars 1875). Ce savant et fort habile luthier a prodigieusement travaillé : après avoir été l'associé de Lété pendant trois ans, il demeura seul (1828) à la tête des ateliers qu'il avait ouverts rue Croix-des-Petits-Champs, nº 30, et ne quitta cette maison que pour aller, en 1860, habiter sa belle propriété des Ternes, 3, rue Demours. Il a laissé près de 3,000 instruments, obtenu les plus hautes récompenses aux expositions internationales de 1851 et de 1855, et, après avoir brillé comme imitateur des maîtres italiens, il a prouvé qu'il était doué d'invention et d'originalité. (*Don de M. Delphin Alard.*)

50. — Violon de Jullien.

Cet instrument, de forme nouvelle et raccourcie, a été imaginé, en 1851, par J.-B. Vuillaume, à la demande de L.-Ant. Julien, dit Jullien (1812-1860). Ce très habile chef d'orchestre

et compositeur de musique de danse avait beaucoup d'imagination et d'idées excentriques : il avait rêvé d'augmenter l'échelle du violon à l'aigu. Ce violon nouveau s'accordait donc une quarte plus haut que le violon ordinaire, et permettait ainsi d'obtenir à la première position les sons qu'on obtient régulièrement à la troisième. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

51. — Violon ou Violino-arpa.

Bien que les proportions de cet instrument diffèrent de celles du violon ordinaire, la coupe en est cependant symétrique. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

52. — Violon.

Il a la même forme insolite que le violon-harpe, mais il est un peu plus petit. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

53. — Violon ou Violino-chitarra.

Grand patron de ce modèle, imaginé, comme les deux précédents, par le prince Grégoire Stourdza, pour obtenir une plus grande sonorité qu'avec les violons ordinaires. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

54. — Violon sourdine.

Il a été fait à Nuremberg en 1705, ainsi que l'indique une étiquette manuscrite, mais le nom du luthier est devenu illisible. (*Collection Clapisson.*)

55. — Violon sourdine.

Il est daté de 1738, mais le nom du luthier français qui l'a fait est effacé. (*Collection Clapisson.*)

56. — Violon sourdine.

Le patron n'en est pas gracieux et semble trahir une main un peu lourde. C'est probablement l'œuvre d'un luthier allemand. (*Collection Clapisson.*)

57. — Violon sourdine.

Cet instrument, qui passe pour avoir appartenu à Paganini, est formé d'une longue pochette surmontée d'une table de violon. Le manche est bien diapasonné. (*Collection du Dr Fau.*)

58. — Collection d'archets anciens.

Ces archets, du dix-septième et du dix-huitième siècle, représentent toutes les formes qu'on a données à l'archet de violon avant Corelli et depuis Tartini jusqu'à Cramer et Tourte. (*Collection Clapisson.*)

59. — Collection d'archets.

Ces six archets cannelés et tout à fait authentiques sont du dix-huitième siècle. (*Collection du Dr Fau.*)

60. — Canne-étui.

Elle renferme un bel archet de violon du commencement du dix-huitième siècle. (*Collection Clapisson.*)

61. — Archet de violon, genre Tartini.

Baguette remarquable comme fini de travail et choix de bois. (*Don de M. F.-N. Voirin.*)

62. — Archet italien.

Cet archet à bouton et sans crémaillère passe pour avoir appartenu au célèbre violoniste-compositeur Jos. Tartini (1692-1770); mais il ressemble plutôt aux archets employés par Cramer (Manheim, 1745 — Londres, 1805), qu'à ceux auxquels reste attaché le nom de Tartini. (*Don de M. Miremont.*)

63. — Archet de Lefèvre.

Ce luthier parisien était établi rue du Cimetière Saint-Jean, d'après l'*Almanach de Paris* de 1789. Il marquait ses archets de ces mots gravés au feu : « Lefèvre à Paris. » Bonne fabrication, mais baguette un peu lourde. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

64. — Archet de Tourte l'aîné.

Cet archet de violon, dont la hausse est en ivoire, caractérise la première manière de Xavier Tourte et doit dater de 1780, environ. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

65. — Archet de Tourte l'aîné.

Cet archet, d'une exécution soignée et d'une grande légèreté, est signé : *Tourte L.* (*Don de M. Miremont.*)

Xavier Tourte l'aîné florissait sous Louis XVI. Il est le fils du fabricant d'archets parisien à qui l'on a souvent attribué, mais sans preuves suffisantes, la suppression de la crémaillère et l'invention de la vis à écrou qui fait avancer et reculer la hausse pour tendre le crin à volonté, au moyen d'un bouton placé à l'extrémité de la baguette.

66. — Archet de Tourte l'aîné.

Beau type des archets de cet habile facteur. (*Don de M. Eugène Grand.*)

67. — Archet français.

On l'attribue à tort à Fr. Tourte; il est de Tourte l'aîné et de sa meilleure manière.

68. — Archet de violon.

Genre Tourte l'aîné. Date de 1790, environ. (*Don de M. Vermare.*)

69. — Archet d'Habeneck.

Cet excellent et très bel archet est de François Tourte (Paris, 1747-1835), que l'on nomma pendant longtemps Tourte *le jeune*, pour le distinguer de son frère Xavier. On y lit sur la hausse cette inscription : « Offert à Habeneck Ier par les camarades de concerts, 1814. » (*Don de Mme veuve Habeneck.*)

F.-J. Fétis, sous la dictée de J.-B. Vuillaume, a enregistré les services rendus par le fabricant d'archets François Tourte à l'art de jouer du violon, qu'Habeneck a cultivé avec tant de succès. (V. *Antoine Stradivari*, p. 118 à p. 128.)

70. — Archet de violon.

La baguette est de Fr. Tourte, la hausse de D. Peccatte et la tête a été restaurée par MM. Gand et Bernardel frères. — Cet archet est celui qui a servi aux élèves du Conservatoire appartenant à la classe professée successivement par Habeneck, MM. D. Alard (1843-1875) et Maurin.

71. — Archet de Panormo.

On ne connaît pas d'archet de Vincent Panormo, l'habile

imitateur de Stradivarius qui vint se fixer à Paris, rue de l'Arbre-Sec, vers 1740, et l'on suppose que le Vincent Panormo, qui s'établit à Londres vers 1772 et y mourut en 1813, est le fils du luthier parisien. Ce dernier figure dans l'*Almanach de Paris* de 1789, sous le nom de Panorme : il demeurait alors rue de Chartres, nº 70. Le fabricant d'archets George Louis, comme son frère aîné Joseph, était fils du Vincent Panormo de Londres. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

72. — Archet de John Dodd.

Cet habile faiseur d'archets, qui jouit en Angleterre d'une célébrité égale à celle de François Tourte en France, est fils d'Edward Dodd, de Sheffield, et frère de Thomas Dodd, établi à Londres, New Street, Covent Garden, à la fin du siècle dernier. Les baguettes de John Dodd sont excellentes, et le seul reproche qu'on puisse adresser à ce remarquable fabricant, c'est de n'avoir pas toujours donné assez de longueur à ses archets. Il eut une existence peu heureuse et mourut à l'asile des pauvres (*workhouse*) de Richmond, le 4 octobre 1839, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Son père, qui fut luthier et fabricant d'archets, mourut à Londres en 1810, âgé, dit-on, de cent cinq ans. Quant à Thomas Dodd, c'était un simple commerçant, et les nombreux et bons instruments qui portent son étiquette sont l'œuvre de ses employés Bernard Fendt et John Lott. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

73. — Archet de Jacques Lafleur.

Il est remarquable par la cambrure et la légèreté de sa baguette à huit pans. La hausse est à recouvrement et ornée d'un écu en nacre. Cet archet authentique de toutes pièces est l'œuvre de Jacques Lafleur, né à Nancy en 1756 et mort à Paris, 32, rue de la Juiverie, en 1832. Il l'a fait pour Marque, habile professeur de violon, qui, en 1869, le donna à J.-R. Lafleur. (*Don de MM. A. Lafleur et Baluze.*)

74. — Archet d'Eury.

Simple, mais authentique de toutes pièces. Il porte le nom d'Eury gravé au feu. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

75. — Archet de violon.

Il est d'Eury, qui, en 1820, était établi à Paris, rue des Lyonnais-Saint-Jacques, n° 20. — Nous croyons que ce fabricant d'archets, dont les baguettes les plus soignées peuvent rivaliser avec celles de Fr. Tourte, descendait de Jacob Eury, bon luthier établi à Mirecourt dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

76. — Archet de Pajeot.

Ce très bel archet, garni en or, avec hausse en écaille, provient de la Collection Telesinski. — Pageot, dit Pajeot (c'est ainsi qu'il marquait au feu ses archets) est né à Mirecourt le 25 janvier 1791. Élève de son père Louis-Simon Pageot, il eut de bonne heure du talent. Il a laissé un grand nombre d'archets excellents, mais qui ne sont pas toujours signés, parce qu'il a travaillé pour le compte de Lafleur. Il est mort à Mirecourt le 24 août 1849.

• 77. — Archet de Pajeot.

Il a une hausse en ivoire et porte le nom de son auteur, marqué au feu.

78. — Archet de Pajeot.

Il est aussi de cet auteur, mais non signé; il a une baguette à pans coupés dans toute sa longueur. L'ornementation de la hausse n'en est pas ordinaire.

79. — Archet de Fonclauze.

Il est garni en or et porte le nom de cet habile fabricant gravé au feu. Joseph Fonclauze, surnommé *le Mayeux* (la Conté, 1800 — Paris-Montmartre, 1865) travailla sur commande pour J.-B. Vuillaume, après avoir fait son apprentissage chez D. Peccatte, à Mirecourt. Il s'établit pour son compte, rue Pagevin à Paris, vers 1840, et quitta ce domicile dans les dernières années de sa vie pour aller se fixer à Montmartre.

80. — Archet de Maire.

Il est signé et la hausse en ivoire, ainsi que le bouton, a une garniture d'or. Beau spécimen de ce fabricant, né à Mirecourt le 28 décembre 1800 et mort à Paris le 17 juillet 1878, rue de

Viarmes, où il s'était établi. Nic. Maire était beau-frère du luthier Nic. Guinot.

81. — Archet de violon.

Offert par M. J.-L.-Alex. Rignault, élève de Kreutzer, qui s'en est servi pendant plus de trente ans à l'orchestre sans en user complètement la solide baguette, mais en y laissant la trace curieuse de ses doigts.

82. — Archet de D. Peccatte.

Ce très bel archet, garni en or, est de Dominique Peccatte, né à Mirecourt le 15 juillet 1810 et mort dans sa ville natale le 13 janvier 1874. Ce fort habile faiseur d'archets, après avoir travaillé pour J.-B. Vuillaume de 1826 à 1837, s'établit à Paris, rue d'Angivilliers, nº 18, où il prit la suite des affaires de François Lupot. Ses baguettes peuvent rivaliser avec celles de Fr. Tourte. (*Collection du Marquis du Planty.*)

83. — Archet de Persois.

Il est authentique de toutes pièces et porte sous la hausse cette marque de fabrique : P R S.

Persois, qui travailla pour le compte de J.-B. Vuillaume, de 1821 à 1843, ne signait que les archets qu'il livrait sur commande particulière et auxquels il avait donné tous ses soins : ces archets-là peuvent rivaliser avec ceux de Tourte et sont devenus très rares. (*Don de M. Baluze.*)

84. — Archet de Jos.-R. Lafleur.

Ce bel archet, complètement authentique et comparable à un François Tourte, est l'œuvre de Joseph-René Lafleur (Paris, 9 juin 1812 — Maisons-Laffitte, 18 février 1874). Violoniste avant de devenir luthier, puis éditeur de musique, Joseph Lafleur excellait, comme son père, dans la fabrication des archets. (*Don de MM. A. Lafleur et Baluze.*)

85. — Archet à baguette aplatie.

Joseph-R. Lafleur donna cette forme à la baguette, afin de l'empêcher de fouetter. (*Don de MM. A. Lafleur et Baluze.*)

86. — Archet de Jos.-R. Lafleur.

Cet archet d'essai a été fait en 1835 et peut être considéré comme un chef-d'œuvre d'ajustage. La baguette se compose dans toute sa longueur de trois pièces que maintient une clavette, et ce n'est qu'en regardant attentivement le dessous de cette baguette aplatie qu'on s'aperçoit qu'elle n'est pas d'un seul morceau. — La hausse est dépourvue d'ornements. Le coulant est demi-rond et large, pour qu'on puisse facilement élargir la mèche sans casser les crins. Chaque détail, en un mot, constitue une innovation et caractérise l'esprit inventif du luthier Jos.-René Lafleur. (*Don de M. A. Lafleur.*)

87. — Archet en acier.

La baguette est en acier creux; de là sa légèreté. Ce genre d'archet a été imaginé par J.-B. Vuillaume en 1834.

88. — Archet de J.-B. Vuillaume.

Il est à hausse fixe et muni d'un mécanisme ingénieux qui permet au violoniste de placer, sans le secours d'un luthier, la mèche de l'archet. C'est en 1836 que J.-B. Vuillaume a imaginé ce système d'archet.

89. — Archet d'Henry.

Ce bel archet de violon, dont la hausse en écaille est ornée d'un bouquet de fleurs en argent, porte sur la baguette, près de la hausse, cette marque de fabrique, gravée au feu : *Henry, Paris.*

Henry (Mirecourt, 10 déc. 1823 — Paris, 1870) travailla pour le compte de Chanot et de D. Peccatte, de 1837 à 1848, et s'associa ensuite avec Simon, avant de s'établir en 1851 pour son compte seul, 8, rue des Vieux-Augustins, puis rue Pagevin où il est mort.

90. — Archet d'Adam.

La baguette est à pans coupés et porte le nom d'Adam gravé au feu près de la hausse. Garniture en argent. — Le vrai nom de ce fabricant d'archets est *Grandadam* (Mirecourt, 26 février 1823 — Mirecourt, 19 janvier 1869); élève de son père, il lui fut supérieur en talent.

91. — Archet de Voirin.

Cet archet à la baguette octogone, aussi élégante que solide, à la tête fine et originale, est l'œuvre de Fr.-Nic. Voirin, né à Mirecourt le 1er oct. 1833. Cet habile et consciencieux artiste, après avoir travaillé pour J.-B. Vuillaume de 1855 à 1870, s'est établi à Paris, rue du Bouloi, 3. Il a obtenu la seule médaille d'argent qui ait été décernée aux fabricants d'archets à l'exposition de 1878. (*Don de M. Voirin.*)

92. — Sourdine de violon.

Elle est en buis et porte cette marque : « Conservatoire impérial. » Elle date de 1810 environ. (*Don de M. Rignault.*)

93. — Sourdine de violon.

Le violoniste J.-Fr. Bellon, élève de R. Kreutzer et lauréat du Conservatoire (1823), est l'inventeur de cette sourdine, qui date de 1832. Baillot en fait mention dans son bel ouvrage *l'Art du violon* (1834). (*Don de M. Eugène Gand.*)

94. — Collection de chevalets de maîtres italiens.

Elle comprend des chevalets de Stradivarius, de Joseph Guarnerius, d'André Guarnerius, de Jos. Guarnerius, fils d'André, et de Carlo Bergonzi (provenant de la collection J.-B. Vuillaume); de Gobetti et de Postacchini. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

95. — Chevalets de luthiers français.

Spécimens des chevalets de Pique, de Koliker, Nic. Lupot, Othon, Pupunat, J.-B. Vuillaume, Thibout, Gand frères (provenant de la collection J.-B. Vuillaume); de Bassot, Silvestre, Adolphe Gand et Nic. Lupot. (*Dons de MM. Gand et Bernardel frères et de M. Eug. Gand.*)

96. — Chevalets de luthiers anglais ou allemands.

Cette collection ne comprend encore qu'un chevalet de Withers, un chevalet de Lamblin et un chevalet de Bausch, donnés au Musée par MM. Gand et Bernardel.

97. — Collection de barres de violon.

Barres de Nic. Amati, de Stradivari et de J.-B. Vuillaume

(provenant de la collection J.-B. Vuillaume); barre brevetée de l'Américain Smith, perfectionnée par Tilton et connue sous le nom de *barre Withers*, parce qu'elle a été répandue en Angleterre par E. Withers et Cie. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

98. — Collection d'âmes de violon.

L'âme en roseau, imaginée par Bernardel père et Bellon, porte la signature de ces deux chercheurs ingénieux.

99. — Petits rabots de Joseph Guarnerius.

Ces deux rabots, provenant de l'atelier de Joseph Guarnerius, ont été rapportés d'Italie par Tarisio, de qui J.-B. Vuillaume les tenait. (*Collection J.-B. Vuillaume.*)

100. — Étui de violon, du dix-septième siècle.

Il est à calotte, en cuir garni de jolis ornements de cuivre gravé ou à reliefs. Il porte une couronne de comte au-dessus des initiales E. H. (*Collection Jos. Botto.*)

101. — Étui de violon, du dix-huitième siècle.

Il est en maroquin rouge et les ornements dorés qui le décorent ont la finesse des plus belles reliures du siècle dernier. — Véritable œuvre d'art qui termine à souhait la liste d'accessoires qu'on vient de lire.

102. — Pochette italienne.

Elle est à bords découpés, comme la basse de viole de P. Zanetto (V. le n° 170). On la peut attribuer à Gaspard de Salo, et nous la croyons, en effet, de ce luthier célèbre, manche excepté. (*Collection du Dr Fau.*)

Les *poches* ou *pochettes* ont des formes très variées, mais qui permettent de les classer d'après un ordre historique et instructif. Celles qui ressemblent à un bateau long et étroit rappellent le *rebec* des Européens et le *rebab* des Orientaux; d'autres sont coupées comme des *gigues*; puis, viennent celles qui reproduisent la figure des *violes* ou le patron du *violon;* enfin il faut ranger à part les pochettes de pure fantaisie. — La pochette se nomme « violon de poche » en allemand (*taschengeige*), et

kit en anglais; les Italiens l'appellent *sordino*, quand elle a la forme d'un violon.

103. — Grande pochette.

Cette belle pochette, de la fin du seizième siècle, est ornée d'une tête originale dont le travail est ravissant. Le fond rappelle la forme d'une râpe à tabac, et de fines sculptures l'embellissent. Tout l'instrument, qui ressemble à une gigue, est enrichi d'onyx et d'autres pierres dures. (*Collection Clapisson.*)

104. — Pochette en ivoire gravé.

Elle est ornée d'une tête de faune en ivoire et ébène, et l'on en doit remarquer les chevilles enrichies de grenats. Cette belle pièce, dont la table est en bois de cèdre, date du commencement du dix-septième siècle; elle porte à l'intérieur l'étiquette de Matheus Sup. Au-dessous du nom de l'habile luthier allemand, on peut lire cette indication incomplète : *Strasburg* 16.. (*Collection Clapisson.*)

105. — Pochette de 1635.

Elle est en ivoire et en bois de couleur. A l'intérieur, on ne peut lire de la signature que « Ma.... » (P. Maggini ?) (*Collection Clapisson.*)

106. — Pochette italienne en ébène.

Le manche se termine par une tête de nègre avec boucles d'oreilles en argent. Cette pochette, du temps de Louis XIII, est ornée d'incrustations, dont les jolis dessins ne se reproduisent pas de chaque côté avec une exacte symétrie. (*Collection Clapisson.*)

107. — Pochette allemande en écaille de l'Inde.

Elle appartient aussi à l'époque de Louis XIII, et la volute en est ornée d'une ravissante petite tête sculptée. (*Collection Clapisson.*)

108. — Pochette en ébène.

Le fond est à pans coupés avec filets en argent. Cette pochette élégante, ornée d'une tête de nègre, a un cachet italien, bien

qu'elle soit signée d'un nom allemand devenu illisible. Elle date de 1652. (*Collection Clapisson.*)

109. — Pochette allemande du temps de Louis XIV.

Le fond de cette pochette est à côtes et enrichi de filets en ivoire. (*Collection Clapisson.*)

110. — Pochette italienne de forme originale.

Cette pièce bizarre, dont le dos est en roseaux, est due au luthier bolonais Vincent Socchi, qui l'a faite en mars 1661. (*Collection Clapisson.*)

111. — Pochette allemande de 1669.

Le nom du luthier qui a fait cette pochette est devenu illisible. La volute du manche est enrichie d'une tête de lion fort bien sculptée. La touche, la queue et le fond, en ivoire et en bois de couleur, forment une marqueterie d'un beau travail. (*Collection Clapisson.*)

112. — Pochette allemande.

Le fond est à pans coupés avec filets en ivoire, et elle est ornée d'incrustations en nacre de perle. Elle date du dix-septième siècle, mais l'étiquette manuscrite de l'auteur est devenue indéchiffrable. (*Collection Clapisson.*)

113. — Pochette de grand format et en bois sculpté.

La forme originale et la remarquable exécution de ce bel instrument attirent et fixent l'attention des connaisseurs. La tête d'ours qui orne le haut du manche est finement sculptée et surmontée d'une couronne ducale. (*Collection Clapisson.*)

114. — Pochette italienne à dos d'ébène.

Cette pièce élégante et ravissante a la forme des anciennes basses de viole. Elle est ornée d'incrustations en ivoire d'une heureuse disposition. (*Collection Clapisson.*)

115. — Pochette italienne.

Cette jolie pochette en marqueterie, ivoire et ébène, est du dix-septième siècle. (*Collection du Dr Fau.*)

116. — Petit modèle de pochette de dame.

Pièce ravissante et de haute curiosité : la touche et le cordier sont en ébène et en ivoire, formant marqueterie; entre les deux tables on a placé un éventail. Cette pochette d'ivoire est accompagnée de son archet et de son étui en maroquin rouge, richement orné. (*Collection Clapisson.*)

117. — Grande pochette de Stradivarius.

A en juger seulement par la couleur du vernis, on pourrait croire que cette admirable pochette appartient à la période des premiers travaux d'Ant. Stradivarius (1644-1737); mais, à la fermeté du dessin et à l'originalité de la forme de cet instrument, à la coupe merveilleuse des ouïes, à la double échancrure des bords, on reconnaît que déjà le célèbre luthier n'imitait plus les Amati. Ce bijou date, en effet, de 1717, c'est-à-dire de la plus belle époque du grand artiste de Crémone. Il fut importé en France par Tarisio, et cédé à Silvestre, le luthier lyonnais. L. Clapisson, qui fut un violoniste distingué avant de devenir un compositeur populaire, acheta en 1858 cette pochette, que nous croyons unique au monde, et il voulut qu'on l'entendît dans *Les trois Nicolas* (16 décembre 1858), opéra en trois actes écrit par lui pour les débuts du ténor Montaubry. Ce fut M. Croisilles qui exécuta la jolie gavotte du compositeur, et il se fit justement applaudir dans ce solo, dont tous les anciens abonnés du théâtre de l'Opéra-Comique ont gardé le plus agréable souvenir. La pochette de Stradivarius charma le public et les connaisseurs, parce qu'elle a beaucoup de sonorité et un timbre d'une nature particulière. — Elle est accompagnée de son étui en maroquin vert, d'une fabrication très soignée, mais moderne. (*Collection Clapisson.*)

118. — Pochette italienne en forme de râpe.

Elle est de forme plate, en marqueterie composée de bois de différentes couleurs, et enrichie d'incrustations en nacre de perle. A l'extrémité de la volute on remarque une tête de femme habilement sculptée et, au milieu de la table, un cœur percé à jour. Cette pièce, d'un travail délicat, est tout à fait intacte. (*Collection Clapisson.*)

119. — Pochette italienne à mentonnière.

La pochette est à filets d'écaille et d'ivoire. Cette pièce, sorte de violon-sourdine, est surtout remarquable par la beauté du vernis. Elle date de la première moitié du dix-huitième siècle.

120. — Grande pochette française.

Cette belle pochette, dont la coupe et le vernis rappellent les violons du Milanais Paolo Grancino, élève de Nic. Amati, est de Rol et datée de 1753. Cet habile luthier, à peu près inconnu de nos jours, était établi à Paris, cour Saint-Denis de la Chartre. (*Don de M. J. Fleury.*)

121. — Pochette anglaise.

Cette pochette d'assez grand format n'est pas signée, mais on peut l'attribuer à Edward Betts, frère de John Betts (1715-1823) et, comme lui, élève de Richard Duke et habile imitateur d'Amati. (*Collection Clapisson.*)

122. — Pochette française.

On ne manquera pas d'en remarquer la forme guitare, et les quatre échancrures, qui donnent aux éclisses un aspect original. (*Collection Clapisson.*)

123. — Grande pochette en forme de cerf-volant.

La disposition des *f* de cette pochette rappelle le faire de Gaspard de Salo, mais l'instrument nous semble moderne. (*Collection Clapisson.*)

124. — Pochette française, forme violon.

La volute de cette jolie pochette française est ornée d'une tête finement sculptée. (*Collection Clapisson.*)

125. — Pochette française, forme guitare.

La table en est jolie, et la tête du manche mérite aussi d'être remarquée. (*Collection Clapisson.*)

126. — Pochette française.

Cette jolie pochette, qui a la forme d'un violon, est faite de

deux morceaux seulement, les éclisses tenant au fond de l'instrument. Les *f* en sont d'une grande élégance. Cette pièce intacte n'est point signée. (*Collection Clapisson.*)

127. — Pochette d'une forme originale.

Elle est faite aussi de deux morceaux seulement. Le sillet et la disposition des ouïes appellent l'attention des amateurs, qui ne manqueront pas d'admirer le style italien et la coupe vraiment pure de cette pochette. (*Collection Clapisson.*)

128. — Pochette française.

Autre pochette faite de deux morceaux seulement, mais en forme de guitare. (*Collection Clapisson.*)

129. — Pochette italienne.

Elle est en ébène, avec filets d'ivoire. (*Collection du Dr Fau.*)

130. — Pochette française.

Elle a la forme d'un violon. (*Collection du Dr Fau.*)

131. — Pochette italienne.

Cette jolie pochette est en écaille de l'Inde avec filets en ivoire. Les chevilles et la tête sont en ivoire. (*Collection Clapisson.*)

132. — Canne-pochette.

La pomme d'ivoire, ornée d'une pierre, se dévisse, et l'on peut alors enlever une moitié de la partie supérieure de la canne qui forme pochette. L'archet est renfermé dans la partie inférieure de cette canne creuse. (*Collection Clapisson.*)

133. — Archets de pochette.

Collection de huit archets anciens.

134. — Lyra ou Rebec grec.

Ce violon à trois cordes qui, par sa forme, rappelle le rebab des Orientaux, les rebecs du moyen âge et les gigues européennes, est encore nommé *lyra* par les Grecs de nos jours. De cette appellation étrange et persistante faut-il conclure que la

lyre des anciens doit être considérée comme l'ancêtre du violon, et que ce dernier instrument, avant de se jouer avec un archet, était un instrument à cordes pincées? Quoi qu'il en soit, le nom de *lyra*, donné à un violon à trois cordes, mérite de fixer l'attention des musiciens. (*Collection offerte par M. Victor Schœlcher.*)

135. — Rebec français.

Instrument de fantaisie exécuté fort habilement par J.-B. Vuillaume. La table d'harmonie, avec ses ouïes larges et originales, a été coupée d'après une miniature de manuscrit du quatorzième siècle. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

136. — Violon d'amour.

Ce violon d'amour, à douze cordes vibrantes, est orné d'une très jolie tête sculptée. Cet instrument français a naguère appartenu à P.-Julien Nargeot (né en 1800), second prix de Rome en 1828. Ce chef d'orchestre, lorsqu'il était attaché au théâtre des Variétés, a plusieurs fois fait entendre ce violon d'amour dans des pièces dont il avait composé la musique; on se souvient surtout de la villanelle qu'il a écrite pour *les Lutins de Bretagne*, pièce de Dumersan. Ce violon s'accordait ainsi : *mi, la, ré, la.* (*Collection du Dr Fau.*)

137. — Par-dessus de viole (improprement appelé Quinton).

Ce riche instrument à six cordes, laqué en Chine et dont le manche se termine par une tête d'animal très bien exécutée, fait honneur à l'ancienne lutherie française. Il date de la fin du dix-septième siècle ou du commencement du dix-huitième. (*Collection Clapisson.*)

138. — Par-dessus de viole, de Nic. Bertrand.

Il est à six cordes et daté de Paris, 1714. Le manche est décoré de sculptures élégantes et orné d'une très jolie tête de femme. Vernis rouge. Cette belle pièce provient de l'atelier de Louis Leloir.

138 *bis*. — Par-dessus de viole italien.

Le fond et les éclisses de ce beau par-dessus de viole, qui date du dix-huitième siècle, sont en ivoire et en ébène, et cette

marqueterie forme damier. Le manche est surmonté d'une tête de lion. La table, la voûte, les ouïes, tout, dans cet instrument à six cordes, révèle la main d'un habile luthier. (*Collection Clapisson.*)

139. — Par-dessus de viole.

Cet instrument, d'un modèle très pur, est à sept cordes, et il est orné d'une tête à panache, bien sculptée. Antoine Véron, établi à Paris, rue de la Juiverie, l'a fait en 1740, et il a été réparé par Nézot. (*Collection du Dr Fau.*)

140. — Par-dessus de viole français.

Il est à cinq cordes et de Louis Guersan, qui l'a fait à Paris, en 1747. (*Don de M. Meilhan, de Nantes.*)

141. — Par-dessus de viole français.

Cet instrument à cinq cordes, de Louis Guersan, date de 1747. (*Don de MM. Gand frères.*)

142. — Par-dessus de viole français.

Cet instrument à cinq cordes, de Louis Guersan, porte la date de 1751. Les éclisses et le fond sont ornés de filets en bois de cèdre; le manche est surmonté d'une tête de femme finement sculptée. (*Collection Clapisson.*)

143. — Par-dessus de viole français.

Il est aussi à cinq cordes, du même luthier et du même caractère. L. Guersan a beaucoup travaillé et contribué puissamment à propager en France l'usage du vernis à l'alcool. Ses instruments sont bien faits, mais peu sonores. Ils portent le plus souvent cette étiquette : *Ludovicus Guersan, propè Comœdiam Gallicam, Lutetiæ, anno* 17... (*Collection Clapisson.*)

144. — Par-dessus de viole français.

Cet instrument à cinq cordes est orné d'une tête sculptée qui ne manque pas de caractère, et les éclisses, ainsi que le fond, sont à filets en bois de rose. Il date de 1755 et porte l'étiquette de François Le Jeune, maître luthier, rue de la Juiverie, à Paris, où il était encore établi en 1789. (*Don de MM. Gand frères.*)

145. — Par-dessus de viole français.

Ce par-dessus de viole, à 6 cordes, de Guersan, est daté de 1755. Comme les précédents, il est orné de filets en bois de couleur, et le manche en est surmonté d'une tête finement sculptée. (*Collection Clapisson.*)

146. — Par-dessus de viole français.

Ce joli instrument marqueté, à 5 cordes, est orné d'une tête sculptée et d'un manche dit de La Fille. (*Collection du Dr Fau.*)

147. — Archet de par-dessus de viole.

Il est à hausse fixe et du dix-septième siècle. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

148. — Archet de par-dessus de viole.

Il est à crémaillère à dents, posée sur la partie de la baguette où se fixe la hausse, avec bride mobile en fil de fer. Pièce rare de la fin du dix-septième siècle. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

149. — Archet de par-dessus de viole.

Il est à hausse mobile avec bouton en ivoire, et le bas de la baguette est orné de cannelures élégantes. Système Tartini. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

150. — Archet de par-dessus de viole.

Il est à hausse en ivoire et repose sur une plaque d'ivoire incrustée dans la baguette. Système Cramer. 1770. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

151. — Viole de Grancino.

Cette viole italienne, à tête en forme de crosse, est montée de cinq cordes qui s'accordent ainsi : *ré* (bourdon), *sol, ut, mi, la.* Cet instrument authentique, dont le vernis est très beau, porte cette étiquette : *Giovanni Grancino, in Contrada Largha di Milano al segno della Corona.* 1697. — Fils de Paolo Grancino, un des élèves favoris de Nic. Amati, Giovanni Grancino se fait remarquer par la bonne qualité des bois qu'il a choisis et par la couleur de son vernis; ses instruments sont plus sonores qu'élégants.

152. — Viole de Martino Heel.

Elle est à 5 cordes et d'une forme originale. L'auteur de cet instrument, quoique fort peu connu, a fait œuvre de maître et libellé ainsi son étiquette : *Martino Heel in Genova*. 1706.

153. — Viole bâtarde.

Elle est montée de 6 cordes, a été laquée au Japon et porte la signature de Cristofo Giquelier, luthier établi à Paris en 1712, année où il a fait cet instrument.

154. — Viole d'amour allemande.

Cette belle viole d'amour, à 7 cordes de boyau et à 15 cordes vibrantes, est ornée d'une double tête en bois de poirier dont l'exécution est remarquable. On doit cet instrument à Mathias Kloz, qui l'a terminé à Mittenwald, en 1732. — La famille Kloz ou Klotz est originaire du Tyrol et eut pour chef Mathias, élève et habile imitateur de Jacq. Stainer. Les trois fils de Mathias. — Georges, Sébastien et Égide, — ont inondé le commerce de faux *Stainer*. L'auteur du nº 154 était fils de Georges et petit-fils du Mathias qui travailla avec succès de 1670 à 1696.

155. — Viole d'amour allemande.

Elle est à 7 cordes de boyau et à 7 cordes de laiton passant sous la touche. Cet instrument, orné d'une jolie tête sculptée et d'un beau vernis rouge-brun, est l'œuvre de Johannes Jauck, de Dresde. Il date de 1735.

156. — Viole d'amour française.

Cet instrument, à 7 cordes de boyau et à 6 cordes vibrantes, est orné d'une tête finement sculptée. Il est de Salomon qui, malheureusement, se servit comme L. Guersan de vernis à l'alcool. Ce luthier de talent réussit à Paris et fut juré-comptable. Sa veuve lui succéda vers 1770 et continua les affaires, carrefour de l'École, jusqu'en 1785. (*Coll. Clapisson.*)

157. — Viole d'amour.

Cet instrument, à 6 cordes en boyau et à 6 cordes vibrantes,

est orné de filets en marqueterie et d'une jolie tête sculptée. Le vernis en est très beau. (*Collection du Dr Fau.*)

158. — Viole d'amour de L. Storioni.

Elle est coupée en forme de guitare, à 6 cordes de boyau et à 6 cordes métalliques, et elle porte cette étiquette : *Laurentius Storioni fecit*, *Cremonæ*, 1786.

L. Storioni (Crémone, 1751-179.) passe avec raison pour le dernier des luthiers originaux de l'école italienne; il semble s'être inspiré surtout de Jos. Guarnerius del Jesù. La coupe de ses intruments est hardie, mais peu symétrique; variété infinie dans la position des *f*; vernis ressemblant plutôt au vernis de Naples qu'à celui des maîtres de Crémone.

159. — Viole d'amour (viola di braccio).

Cet instrument offre un ancien modèle très pur du grand patron des dessus de violes. Il est orné d'une tête sculptée. La disposition des 6 cordes vibrantes mérite d'être remarquée. (*Collection du Dr Fau.*)

160. — Grande viole d'amour (viola di braccio.)

Cet instrument, qui semble de Tielke, mais qui n'est point signé, offre un magnifique patron découpé de grand dessus de viole. La touche est marquetée sur fond d'os; le manche est orné d'une tête d'Amour ailé et de sculptures sur la face postérieure.

Cette élégante et grande viole d'amour est montée de 7 cordes de boyau, auxquelles répondent 14 cordes vibrantes. Il est probable qu'on en jouait en la tenant inclinée sur la cuisse. (*Collection du Dr Fau.*)

161. — Touche de viole.

Elle est d'Ant. Stradivarius. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

162. — Alto allemand.

Il porte l'étiquette de Mathias Kloz.

163. — Alto français.

Cet alto est une copie exacte de ceux que Lupot et Gand père

avaient faits pour la musique de la chapelle des Tuileries. On l'a vu figurer plusieurs fois aux concerts de la cour, parce qu'outre les instruments de la musique de l'Empereur, propriété de l'État, il y en avait de supplémentaires qui étaient la propriété des luthiers de la cour impériale, et qui, par suite, ne demeuraient point aux Tuileries. C'est ainsi que cet alto, d'un beau modèle, a échappé à l'incendie du palais. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

L'alto, qui, dans l'orchestre moderne, a remplacé la viole, est monté de 4 cordes s'accordant une quinte plus bas que celles du violon : *ut*, *sol*, *ré*, *la*. L'étendue de cet instrument est de trois octaves et une sixte : de l'*ut* au-dessous des lignes de la clé de *fa* troisième ligne, jusqu'au deuxième *la* des lignes additionnelles de la clé de *sol*.

164. — Contralto.

Cet alto, de forme nouvelle et aux hautes éclisses, a été imaginé par J.-B. Vuillaume, en 1855. Comme étendue et comme accord, il ne diffère pas de l'alto ordinaire, mais il possède une plénitude de son très remarquable. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

165. — Violon-harpe (forma magna).

La forme en est à peu près semblable à celle du *Contralto* de J.-B. Vuillaume : l'un des côtés voisins du manche a toutefois moins de développement que l'autre, afin de laisser à l'archet la place nécessaire pour évoluer à l'aise. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

166. — Violon-harpe (forma maxima).

Il ressemble à la Viola-arpa quant aux contours ; il a beaucoup de sonorité, mais le jeu en est assez fatigant pour la main gauche. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

167. — Alto, de forme nouvelle, ou Viola-arpa.

Cet instrument, imaginé comme les nos 165 et 166, par le prince Grégoire Stourdza et exécuté par Th. Zach, a beaucoup de sonorité. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

168. — Baryton allemand.

Ce baryton est monté de 6 cordes de boyau et de 18 cordes

de laiton. Il est de Norbert Bedler, luthier de la cour de Bavière, et daté de Wurtzbourg, 1723. (*Collection Besse-Dumas.*)

Comme la viole d'amour, le baryton, qu'on nomme aussi *viola di bardone*, ou *viola di bordone*, est monté de cordes de boyau, que fait vibrer l'archet, et de cordes harmoniques de laiton, placées sous la touche. Le nombre de ces deux rangées de cordes a varié : très souvent, au lieu de 6 cordes de boyau, on en comptait 7, qui s'accordaient de la sorte : *si* grave au-dessous des lignes de la clé de *fa*, *mi, la, ré*, *fa*, *si*, *mi* au-dessus des lignes. — Le nombre des cordes de laiton était bien autrement variable : de 7 et de 11 cordes, il s'est élevé progressivement à 16, à 18, à 20, à 22, et même à plus encore, s'il faut en croire certains auteurs.

Le baryton n'a jamais été en faveur qu'en Allemagne, où Ant. Lidl et Karl Franz ont cherché à le populariser au siècle dernier. Le prince Nic. Esterhazy, qui aimait beaucoup cet instrument et en jouait assez bien, fit écrire par Joseph Haydn un grand nombre de morceaux pour le baryton; ces compositions ne sont pas arrivées jusqu'à nous. (*Collection Besse-Dumas.*)

169. — Petite basse de viole.

Cet intéressant et très curieux instrument à 6 cordes provient de la collection de l'héritier des Contarini. Il est du célèbre luthier Gaspard de Salo, qui resta établi à Brescia de 1565 à 1615. Le Père Mersenne, dans son ouvrage intitulé : *Harmonicorum libri XII*, a donné le dessin d'une petite basse de ce genre, qu'il appelle *barbitos major* (V. *Harmonicorum instrumentorum liber primus*, p. 44); il n'a pas reproduit cette image du grand barbiton dans son *Harmonie universelle*. (*Collection du Dr Fau.*)

170. — Basse de viole italienne.

Cette basse de viole à 6 cordes, rapportée d'Italie par Tarisio, devint la propriété de Norblin (1781-1864), qui fut professeur de violoncelle au Conservatoire, de 1826 à 1846. Ce virtuose a substitué à la touche originale de ce magnifique instrument une touche de violoncelle.

La *Sainte Cécile* du Dominiquin est représentée jouant d'un instrument à peu près de la même forme que celui-ci, qui est

d'une très grande pureté de lignes. Le vernis italien en est admirable, et le manche est orné d'une tête de lion chimérique, sculptée avec beaucoup d'art.

Cette basse de viole porte l'étiquette de Pelegrino Zanetto, qui l'a faite à Brescia, en 1547. Les œuvres de ce très habile luthier sont rarissimes. (*Collection du Dr Fau.*)

171. — Petite basse de viole anglaise.

Le fond et les éclisses sont en bois de cèdre; la table est ornée d'une rosette borgne. Cette basse de viole, montée de 7 cordes, date de 1624 et porte la signature du fameux luthier Henry Jaye, qu'il ne faut pas confondre avec Henry Jay, établi aussi à Londres, mais au milieu du dix-huitième siècle et connu surtout par ses pochettes. (*Collection Clapisson.*)

172. — Basse de viole.

Elle est à 7 cordes, sculptée sur les éclisses et sur le fond. Le chevalet est de l'époque.

Cette belle pièce, des plus rares, offre un modèle original. Viollet-le-Duc l'a dessinée dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (t. II, p. 324), et il déclare qu'elle date de la fin du quinzième siècle ou des premières années du seizième siècle; mais nous la croyons d'une époque moins ancienne. Dieulafait, fort bon luthier, y a inscrit son nom en 1720 : nous doutons que ce soit à titre d'auteur; cette basse de viole nous paraît cependant d'origine française. (*Collection du Dr Fau.*)

173. — Basse de viole française.

Elle est à 6 cordes, d'un beau patron, avec fond coupé à sifflet. Les coins de la table d'harmonie sont décorés de fleurs de lis dorées; le manche est élégamment orné et se termine par une tête fort bien sculptée. Chevalet remarquable avec fleur de lis. Cette belle pièce est due à Claude Pierray, qui l'a faite à Paris, rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, en 1712. (*Collection Louis Leloir.*)

173 *bis*. — Basse de viole.

Elle est ornée d'une fort jolie tête sculptée, représentant l'Amour bandant les yeux d'une femme.

Cet instrument est monté de 7 cordes; il n'est pas signé, mais sa coupe hardie, son vernis à l'huile et le dessin des ouïes indiquent la main habile d'un luthier de la première moitié du dix-huitième siècle, peut-être celle de Barak Norman (Londres, 1688-1740). (*Collection Clapisson.*)

174. — Basse de viole française.

Le manche, orné d'une tête de femme, la queue et le chevalet en sont sculptés et dorés. Le fond, coupé à sifflet, est à filets en bois de cèdre, de même que les éclisses.

Cet instrument, daté de 1755, est de Benoît Fleury, habile luthier qui s'était établi à Paris et qui occupait un rang honorable dans la corporation des luthiers maîtres-jurés-comptables. Il habitait le faubourg Saint-Germain, rue des Boucheries, et il y était encore domicilié en 1789. (*Collection Clapisson.*)

175. — Tête de basse de viole.

Tête de lion sculptée largement. — Fragment d'un instrument de 1700 environ. Nous avons vu deux basses de Grimaldi, de Messine, élève d'Albani, ayant une tête semblable.

176. — Tête d'un manche de basse de viole.

Ce fragment de manche provient d'une basse de viole de Stradivarius. Le vernis en est admirable. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

177. — Fragment d'un manche de basse de viole.

Tête d'Apollon. Fragment d'un instrument français.

178. — Violoncelle de Lambert.

Cet instrument, d'aspect insolite, a la forme d'un carré très allongé et dont les angles sont irréguliers. Le fond mesure 74 centimètres de long; le haut de la table d'harmonie a seulement 13 centimètres de largeur, tandis que le bas en a 24. Les éclisses sont aussi moins hautes dans la partie rapprochée du manche que près du pied de l'instrument : elles vont en s'élargissant de $0^m,12$ à $0^m,16$.

Ce violoncelle *de campagne*, comme on l'appelait, porte cette étiquette : « J.-N. Lambert, rue Michel-le-Comte, à Paris, 1759 ».

C'est sans doute à ces instruments un peu rustiques que Nic. Lambert dut le surnom de *charpentier de la lutherie*.

179. — Violoncelle français.

On peut l'attribuer à Fr. Chanot (1787-1823), car il semble dater de 1820 et il reproduit le modèle imaginé par ce savant. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

Le violoncelle s'accorde comme l'alto, mais à une octave plus bas. Les deux plus graves de ses 4 cordes sont filées en laiton. L'étendue de cet instrument est de près de quatre octaves : de l'*ut* au-dessous des lignes de la clé de *fa* jusqu'au *la* au-dessus des lignes de la clé de *sol*.

Le violoncelle a été introduit, vers 1710, à l'orchestre de l'Académie de musique par J.-B. Struck, dit Batistin. Les frères Saint-Sevin, plus connus sous le nom de l'Abbé, Berteau et ses excellents élèves les frères Janson, L. Duport, Lamarre et Franchomme se sont placés à la tête des violoncellistes français.

180. — Violoncelle de J.-B. Vuillaume.

Il porte le n° 2876 et offre un beau spécimen de la manière la plus indépendante de cet habile imitateur de Stradivarius.

181. — Violoncelle de forme insolite.

Exécuté par Th. Zach, de Vienne, sous la direction du prince Grégoire Stourdza, ce violoncelle a la forme d'une guitare, plutôt que celle d'une basse ordinaire; la sonorité en est puissante. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

182. — Archet de basse de viole.

La baguette en est longue de 76 centimètres, bouton non compris, et se termine en pointe à la façon des archets du dix-septième siècle. (*Don de M. Miremont.*)

183. — Archet de viole.

Cet archet italien est à crémaillère avec guide de fil de laiton. Pièce intacte et rarissime; elle date de 1680 environ.

184. — Archet de François Lupot.

Cet archet de violoncelle, garni en argent, porte gravée au

feu la marque de François Lupot (Orléans, 1774. — Paris, 4 février 1837). Ce frère de Nicolas Lupot se consacra exclusivement à la fabrication des archets et y excella.

185. — Archet de violoncelle, de G.-F. Schwartz.

Il est garni en or et porte cette inscription gravée : « Offert à M. J. Dupont par Ch. Schwartz, son élève. » Geo.-Fred. Schwartz (7 avril 1785 — Strasbourg 1849) s'associa avec son frère Guillaume, après la mort de Bernard Schwartz (1821), leur père, qui s'était établi à Strasbourg peu de temps après la révolution de 1789. Il se livra surtout à la fabrication des archets, et il soigna particulièrement celui que son fils Charles offrit à son professeur J. Dupont, alors violoncelle-solo au théâtre de Strasbourg.

186. — Archet d'Eury.

Il est à pans coupés, garni en argent et porte le nom d'Eury gravé au feu. Charles Thomas, violoncelliste distingué et lauréat du Conservatoire en 1828, s'en est servi pendant soixante ans et l'a donné au Musée.

187. — Archet de violoncelle de D. Peccatte.

Il est garni en argent et signé.

187 *bis*. — Archet de violoncelle.

Il est aussi de D. Peccatte, et Aug.-Jos. Franchomme (Lille, 10 avril 1808 — Paris, 21 janvier 1884) s'en est servi pour donner ses leçons au Conservatoire pendant toute la durée de son professorat dans cette école, c'est-à-dire depuis le 1er janvier 1846 jusqu'à sa mort.

188. — Archet de violoncelle à baguette d'acier.

Il est à baguette creuse et garni en argent. J.-B. Vuillaume a fabriqué ce genre d'archets en 1834, mais il a dû revenir bientôt aux archets à baguette de bois qui sont plus solides. (*Don de MM. Eugène Gand et Bernardel.*)

189. — Archet de violoncelle.

Il est en acier creux et fait par J.-B. Vuillaume. (*Don de M. H.-C. Silvestre neveu, de Lyon.*)

190. — Archet de violoncelle, de Simon.

Il est garni en argent et signé : *Simon*, *Paris*. Ce bon fabricant d'archets (Mirecourt, 1808 — Paris, déc. 1882) fut élève de D. Peccatte, dont il acheta le fonds en 1847. Il s'associa de 1848 à 1851 avec Henry; ensuite il travailla toujours seul.

191. — Archet d'Henry.

Ce bel archet de violoncelle, dont la hausse est en écaille et la garniture en or, se fait remarquer par une tête allongée d'une coupe élégante et hardie. Il est signé : « Henry, Paris ».

192. — Queues de violoncelle.

Ces deux queues de violoncelle sont d'Ant. Stradivarius. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

193. — Queue de violoncelle de Stradivarius.

L'attache, en corde de boyau, est du temps. (*Don de M. Eugène Gand.*)

194. — Sourdine de violoncelle.

Elle est de l'invention de J.-F. Bellon. Elle s'attachait à la queue du violoncelle, et le pied la faisait agir. (*Don de M. Eugène Gand.*)

195. — Collection de touches et de cordiers.

196. — Moules de Stradivarius.

Ces six moules de différentes dimensions proviennent de l'atelier d'Antoine Stradivarius. Ils ont été rapportés d'Italie par Tarisio, qui les avait cédés à J.-B. Vuillaume. (*Collection J.-B. Vuillaume.*)

197. — Contre-basse de viole.

Cette contre-basse à 4 cordes, coupée à sifflet, est de Gaspard de Salo. Elle a été faite vers 1580, et réparée par Bianchi en 1851, avant d'appartenir au violoniste Boulart, puis au célèbre baryton Faure. (*Don de M. Faure.*)

Il y a des contre-basses à 3, à 4 et même à 5 cordes. La plus usitée, en France et en Italie, est la contre-basse à 3 cordes, qu'on accorde par quintes : *sol* grave, *ré*, *la*. La contre-basse à 4 cordes, d'un usage général en Allemagne, s'accorde par

quartes : *mi* grave, *la*, *ré*, *sol*. Celle à 5 cordes, que les Allemands emploient quelquefois, s'accorde ainsi, le plus souvent : *fa* grave, *la*, *ré*, *fa* dièse, *la*. — L'étendue générale de cet instrument est de deux octaves, au moins : de *sol* à *sol* pour la contre-basse à 3 cordes, et de *mi* grave à *sol* pour celle à 4 cordes.

198. — Rabot tout en fer.

Ce rabot de luthier italien est du seizième siècle et passe pour avoir appartenu à Gaspard de Salo.

199. — Contre-basse de D. Montagnana.

Cet admirable instrument, aussi remarquable par la beauté de son vernis rouge que par l'élégante originalité de sa coupe, date de 1730 et peut être considéré comme un des chefs-d'œuvre de Domenico Montagnana. Cet excellent disciple de Stradivarius s'établit d'abord à Crémone; puis il alla se fixer à Venise, où il mourut en 1750, âgé d'environ soixante ans. — Voici les proportions de cette contre-basse modèle :

Hauteur du corps de l'instrument jusqu'à la naissance du talon : 1^{m},15.

Largeur du haut de la table d'harmonie : 0^{m},515.

Largeur à la hauteur des *C* : 0^{m},39.

Largeur du bas de la table d'harmonie : 0^{m},68.

Largeur des éclisses en haut de la table d'harmonie : 0^{m},185; — aux *C* : 0^{m},19; — dans le bas de la table : 0^{m},195.

Manche proportionné à la longueur du diapason : 0^{m}, 62, à partir du cran des *f* jusqu'à la naissance du talon.

Cette contre-basse, dont le fond est orné d'un écusson fleurdelisé, est celle dont jouait dans ses concerts Achille Gouffé (1804-1874). Cet éminent virtuose, qu'on a souvent appelé le Bottesini français, l'avait fait monter à 4 cordes.

200. — Fond de contre-basse.

Ce beau fragment provient d'une contre-basse faite par Gand père, pour la musique de la chapelle des Tuileries, et brisée à la prise du château, le 29 juillet 1830. On y remarque le chiffre de Charles X, la date de 1827, l'écusson des Bourbons et cette inscription : « Musique de la Chapelle du Roi. » (*Don de M. Eug. Gand.*)

201. — Collection d'archets de contre-basse.

Ces cinq archets de contre-basse, de formes diverses, ont été fabriqués, à titre d'essais, sous la direction et pour l'usage du virtuose Achille Gouffé. (*Don de son fils M. Gouffé.*)

202. — Deux archets de contre-basse.

Ils sont de François Lupot et l'un des deux est marqué de son nom, gravé au feu.

203. — Octobasse.

Cet instrument, haut de 4 mètres, imaginé par J. B.-Vuillaume en 1849, et perfectionné par lui en 1851, est monté de 3 cordes (*ut, sol, ut*). Il a quatre notes au grave de plus que la contre-basse ordinaire.

Les dimensions de l'octobasse ont exigé l'invention d'un mécanisme spécial : au moyen de leviers, des doigts d'acier viennent se placer sur les cordes à la façon d'une barre, en sorte que l'exécutant, dans chaque position du doigt d'acier, a toujours à sa portée trois degrés, dont le deuxième est la quinte, et le troisième l'octave de l'autre. L'appareil des leviers est fixé au côté droit de l'instrument, et l'on agit sur les bascules à l'aide d'un pédalier.

Il n'existe plus qu'une octobasse comme celle-ci : elle est en Russie. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

204. — Trompette marine.

Le haut du manche est orné d'une tête de femme élégamment sculptée. Le corps de l'instrument forme un cône hexagone très allongé, sur lequel est appliquée une table d'harmonie en sapin. (*Collection Clapisson.*)

La trompette marine (*tromba marina*, en italien; *trumbscheit* et *tympanischiza*, en allemand) est d'invention européenne et semble dater du Moyen Age. Faut-il lui donner une origine slave? Devrait-on l'appeler *tromba mariana*, parce que les religieuses l'avaient introduite dans la musique de leurs couvents? Ces deux questions ont troublé l'imagination de plus d'un érudit et nous laissons à d'autres le soin de les résoudre. Il est certain que la trompette marine n'a pas toujours été un mono-

corde (le *dichordon* ou *dichordium* existait au quatorzième siècle, ainsi que le tricorde) et l'on peut lire dans *l'Harmonie universelle* les diverses modifications qu'a subies cet instrument, aujourd'hui hors d'usage, mais qui figura dans la musique des rois de France jusqu'au commencement du règne de Louis XVI. Il convient d'en remarquer le chevalet : d'ordinaire, il ne tient à la table d'harmonie que d'un côté, et, de l'autre, il porte sur un petit morceau de verre, d'ivoire ou de métal.

Molière, dans le *Bourgeois gentilhomme*, s'est spirituellement moqué de la trompette marine, dont le son était bruyant et non pas harmonieux, comme il le fait dire à M. Jourdain.

205. — Trompette marine.

Comme la précédente, elle est d'un grand modèle, mais le corps sur lequel repose la table d'harmonie ne présente que quatre pans. A cet instrument sont attachées des cordes vibrantes, tendues à l'intérieur, — particularité qui mérite d'être signalée. (*Collection du Dr Fau.*)

II.

INSTRUMENTS A CORDES ET A ROUE, AVEC CLAVIER.

Les instruments montés de cordes que le frottement d'une roue à manivelle met en vibration, sont d'origine européenne, et l'*organistrum* passe à bon droit pour le plus ancien de tous ceux de cette espèce. Gerbert affirme qu'il était répandu dès le neuvième siècle et il nous en a fait connaître la figure d'après un manuscrit datant de ce temps-là. (V. *De Cantu et Musicâ sacrâ*, t. II, pl. XXXII.) Cet instrument ressemblait à une énorme guitare percée de deux ouïes et montée de trois cordes qui reposaient sur un double chevalet et vibraient sous l'action d'une roue à manivelle; huit touches mobiles, se relevant et s'abaissant à volonté au moyen de chevilles placées du même côté, le long du manche, y servaient de clavier.

L'organistrum se posait sur les genoux de deux musiciens, dont l'un faisait mouvoir les touches, tandis que l'autre tournait la manivelle, comme le prouvent le bas-relief de l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville (XIe siècle) et une sculpture du portique de l'église Santiago da Compostella, en Espagne (XIIe siècle).

Dans la vielle, instrument de moins grande dimension que l'organistrum, les sons s'obtiennent à l'aide d'un clavier dont les touches, en s'enfonçant, pressent les cordes contre une roue enduite de colophane et qui fait fonction d'archet, par suite du mouvement de rotation plus ou moins rapide que lui imprime la manivelle.

Au moyen âge, et dès le onzième siècle, la vielle, qu'on nommait alors *chifonie*, était fort répandue en France. Cet instrument *truand*, longtemps abandonné aux aveugles et aux mendiants, fut accueilli favorablement à la cour de Henri III, et, sous Louis XIV, il mit en réputation Janot et La Roze. Mais c'est au dix-huitième siècle que la vielle a joui surtout dans notre pays d'une extrême faveur : la *Lettre de M. l'abbé Carbassus à M. de *** sur la mode des instruments de musique* (1739) ; la *Dissertation sur la vielle*, de l'abbé Terrasson, 1741 ; le *Mémoire sur la vielle* (*Mercure de France,* juin 1752 et octobre 1757), du virtuose Ch. Baton; les succès de Denguy; les portraits des vielleurs Michel Leclerc et Ch. Minart, gravés par Ingouf; les sonates, les duos et autres morceaux pour la vielle composés par Baptiste, Boismortier, Chédeville, Ch. Baton, Buterne et Ravet; les méthodes de vielle de François Bouin et de Michel Corrette; bien d'autres documents encore, jusqu'au vaudeville de *Fanchon la vielleuse* (1803), rappellent quelle était la vogue de cet instrument au siècle dernier.

L'étendue du clavier de la vielle est de deux octaves : du *sol* à vide (clef de *sol* 2e ligne) au *sol* aigu. Les touches noires servent à faire les notes naturelles, et les touches

VIELLEUR DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.



MICHEL LECLERC, D'APRÈS INGOUF.

blanches, à jouer les notes diésées ou bémolisées. L'instrument s'accorde presque toujours en *ut* ou en *sol*.

En 1716, Baton père, luthier établi à Versailles, fit des vielles avec d'anciennes guitares et, en 1720, il en monta sur des corps de luth et de théorbe, ce qui explique pourquoi ces deux instruments sont devenus si rares. C'est lui qui ajouta le *mi* naturel et le *fa* d'en haut à la vielle. Son fils Charles l'enrichit du *fa* ♯ à l'aigu; du *la* et du *la* ♭ au grave. (V. *Mercure de France*, septembre 1750, p. 153.) P. Louvet étendit le clavier jusqu'au *sol* aigu et contribua également aux progrès de la facture des vielles françaises.

Cet instrument aujourd'hui n'est plus joué en France que par des musiciens ambulants, enfants de la Savoie le plus souvent. Il en est de même en Italie, où la vielle s'appelle *lira rustica*, *ghironda ribeca* (rebec à roue), *stampella* et *viola da orbo* (viole d'aveugle); en Allemagne, où on la nomme *bauernleyer* (lyra rustica), et en Angleterre, où elle a reçu le nom de *hurdy-gurdy*.

Depuis le commencement du dix-septième siècle, des facteurs et des mécaniciens ont inventé des instruments dont les cordes sont mises en vibration par le frottement d'une roue que le pied de l'exécutant fait tourner. Parmi ces instruments à roue et à clavier, citons le clavecin-viole (*geigenwerk* ou *gambenwerk*) imaginé par Hans Heyden, à Nuremberg, vers 1600; le clavecin-vielle de Cuisinié (1708); le clavecin à archet (*bogenclavier*) du mécanicien berlinois Johann Hohlfeld (1751); le celestino de Walher (1784) et l'harmonicorde de Jean et Fred. Kaufmann, de Dresde, qu'ils appelèrent d'abord *chordaulodion* et que Fred. Kaufmann fit entendre à Paris et à Londres en 1816. Il va sans dire que l'invention de Jean Heyden a suscité beaucoup d'essais du même genre, depuis celui de Risch (son clavecin-viole ou *gambenwerk* date de 1750) jusqu'à l'*orchestrino* de Poulleau (1805) et au piano-violon ou

piano-quatuor de M. Baudet. Aucun de ces instruments ingénieux n'offre un grand intérêt musical, parce que les meilleurs procédés mécaniques n'équivaudront jamais à l'action directe de la main d'un artiste.

206. — Vielle française.

Cette belle vielle, en bois orné de guirlandes gravées et de rosettes découpées à jour, date de la fin du seizième siècle. Elle est montée de 7 cordes : 2 chanterelles, une *voix humaine* et 4 bourdons. On compte 26 touches au clavier; elles sont toutes en bois. Instrument intact, mais sans nom d'auteur. (*Collection Clapisson.*)

207. — Vielle française.

Ce bel instrument du dix-septième siècle passe pour avoir appartenu à la princesse Adélaïde, fille de Louis XV. Il est en bois de citronnier et de buis; il est orné de dessins sculptés ou découpés à jour, et enrichi de médaillons en nacre, séparés les uns des autres par des turquoises. 5 chevilles, 12 touches en ivoire et 16 touches recouvertes de nacre. (*Collection Clapisson.*)

208. — Petite vielle française.

Ce charmant instrument, en bois peint, est orné d'une jolie tête sculptée dans le style de la Renaissance. Il est monté de 6 cordes, et le clavier se compose de 10 touches en ivoire et de 13 touches en bois pour les notes naturelles. Cette pièce n'est point signée. Le Dr Fau la croyait du seizième siècle, mais nous pensons que cette vielle, peinte et vernie de façon à imiter l'écaille, est contemporaine des succès de Boule et date de 1675 environ. (*Collection du Dr Fau.*)

209. — Vielle de P. Louvet.

Elle est en forme de luth, avec filets en bois de rose et de citronnier, et ornée d'une jolie tête en buis. 6 chevilles, 10 touches en ivoire et 13 en ébène. A l'intérieur, elle porte cette étiquette : « Faite par Pierre Louvet, rue Montmartre, *à la Vielle royale*. Paris, 1747, juin. » — En 1782, P. Louvet était le doyen de la corporation des luthiers et demeurait rue Saint-

Martin, après avoir habité rue Pastourelle. (*Collection Clapisson.*)

210. — Vielle française.

Cette grande vielle, en forme de luth, est de P. Louvet et porte un cachet armorié. Elle provient de la collection de Sergent, qui fut longtemps chef d'orchestre de l'ancien Cirque Franconi et organiste à Saint-Denis. 6 chevilles, 10 touches en ivoire et 13 en ébène. (*Collection du Dr Fau.*)

211. — Vielle de Jean Louvet.

Comme la précédente, elle est en forme de luth, avec filets en bois de rose et de citronnier, et elle est ornée d'une tête sculptée en buis. 6 chevilles, 10 touches en ivoire et 12 en ébène. Cette vielle porte une étiquette manuscrite ainsi conçue : « Fait par Jean Louvet, rue de la Croix-des-Petits-Champs, près de la petite porte Saint-Honoré, à Paris, 1750. » Cet habile luthier était maître-juré comptable. En 1789, il était encore établi au même domicile, nº 42. (*Collection Clapisson.*)

212. — Vielle française.

Ce bel instrument, accompagné de sa clé en ivoire, est remarquable par sa forme guitare, par la richesse de sa marqueterie et par la coupe du fond, qui est bombé et à gouttières. Il porte le nom et la marque de fabrique de Lambert, le célèbre luthier lorrain qu'on avait surnommé *le charpentier de la lutherie* (V. nº 178). 6 chevilles, 10 touches en ivoire et 13 touches en ébène. (*Collection du Dr Fau.*)

213. — Petite vielle de dame.

Ce joli instrument est l'œuvre de Delaunay, qui l'a fait à Paris, en 1775. Il a la forme d'une petite guitare et il est orné d'une jolie tête et d'incrustations d'une grande finesse. Sur la touche on remarque un élégant médaillon surmonté d'une couronne de vicomtesse et rempli par les initales E. L. 6 chevilles, 10 touches en ivoire et 13 en ébène. (*Collection Clapisson.*)

214. — Vielle organisée.

Elle est à deux jeux, ornée d'une tête sculptée, et porte cette

marque de fabrique, gravée au feu : « Bergé, à Toulouse, 1771. » (*Collection du Dr Fau.*) — Ces vielles-là sont devenues très rares.

215. — Petit modèle d'orphéon.

Cet instrument de musique a la forme d'un très petit piano. Il est monté de 4 cordes en boyau qui résonnent au moyen d'une chaîne et d'une roue faisant fonction d'archet, comme la roue de la vielle.

Ce petit modèle est renfermé dans une boîte en forme de livre richement relié, aux initiales du duc Louis de Bourbon. Il date de 1765 environ. (*Collection Clapisson.*)

On ignore qui inventa l'orphéon; mais cet instrument offre plus d'une analogie avec l'*orchestrino*, imaginé par Poulleau, en 1805.

III.

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES OU FRAPPÉES.

De tous les instruments à cordes, la harpe et la lyre sont vraisemblablement ceux qui remontent à la plus haute antiquité. Les monuments égyptiens nous apprennent que la harpe eut d'abord la forme d'un arc à 4 cordes, puis la forme triangulaire, avant de présenter les lignes élégantes que reproduit l'instrument moderne, doté, en plus, d'une colonne. Quant à la lyre, elle ne varia pas moins de forme que la harpe, et l'on y attacha depuis 3 jusqu'à 18 cordes. Les noms si différents qu'elle reçut chez les Grecs (*lyra, chelys, cithara, barbitos*) prouvent que, dans l'antiquité même, cet instrument avait de nombreuses variétés. Quoi qu'il en soit, et sans nous égarer ici dans le champ des hypothèses, il est aisé de reconnaître que toute la famille des instruments à cordes pincées ou frappées procède de la lyre et de la harpe.

Nous diviserons cette nombreuse famille en deux bran-

ches principales : celle des instruments à manche et à sillet dont les cordes se pincent avec les doigts, avec une plume ou avec un plectre, et celle des instruments n'ayant point de manche, dont les cordes se pincent avec les doigts ou se frappent avec un plectre.

Dans la première branche figurent deux instruments typiques : le luth et la guitare. — Le luth, ainsi que ses variétes le théorbe et l'archiluth ou ses dérivés la lutina, la mandore, la mandoline et le colachon, se fait remarquer par une coquille à côtes et très bombée. Au contraire, la guitare, qui semble avoir emprunté son nom à la cithare à manche des Grecs, eut, dès le principe, le dos presque plat et, finalement, tout à fait plat. Il existe une autre différence essentielle entre ces deux instruments : le luth et ses congénères n'ont point d'éclisses, tandis que la guitare en a de très hautes. Quant aux instruments qui participent des deux types, — la pandore, l'orphéoréon et le pénorcon, tous les trois à bords découpés en pittoresques festons, — ils ont, comme le cistre, des éclisses et le fond plat, et, par là, ils se rapprochent de la guitare.

Dans la seconde branche, outre la harpe et ses dérivés, nous distinguerons surtout la cithare horizontale, le psaltérion et le tympanon. Nous pensons que la cithare horizontale (sans manche) est un instrument beaucoup plus ancien qu'on ne le suppose généralement, et nous ne serions point surpris qu'il rappelât encore par sa forme le corps de la cithare des Grecs. Ce qu'il y a de bien évident, c'est qu'en se combinant la cithare, le psaltérion et le tympanon ont donné naissance à la famille des instruments à cordes métalliques et à clavier, dont nous aurons à parler dans le chapitre suivant.

216. — Luth.

Cet instrument très simple, mais intact et non restauré, est

l'œuvre de Johannes Seclos et date de 1699. Il a 19 chevilles. (*Collection du Dr Fau.*)

Le luth nous vient de l'Orient, son nom arabe le dit (*el' oud*). On le monta d'abord de 8 cordes de boyau, formant quatre paires; puis de 6 paires de cordes. Du temps du Père Mersenne, cet instrument avait 11, et parfois jusqu'à 15 ou 20 rangs de cordes. Le manche était divisé en 9 touches, faites avec des cordes de boyau. Voici l'accord des 11 rangs de cordes : *ut* (dans les lignes de la clef de *fa*), *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ré* (au-dessus des lignes), *fa*, *la*, *ré*, *fa* (chanterelle). On pouvait accorder le luth diatoniquement, comme la harpe ou l'épinette, quand on le montait de 15 cordes : alors les 12 plus grosses cordes se touchaient à vide, et les 3 plus fines, *tant à l'ouvert que sur le manche,* dit le P. Mersenne.

Parmi les ouvrages à consulter sur le luth et son histoire, nous citerons seulement la rarissime *Instruction de partir toute musique en tablature de luth*, par Adrien Leroy (1557-70 et 83); le très instructif *Trattato sopra la Tabulatura*, d'Alessandro Piccinini (Bologna, 1594); *le Secret des Muses*, de Nicolas Vallet (1619), la Méthode de Perrine (1680) et le livre du célèbre luthiste Ern.-Théophile Baron (1685-1760) qui est intitulé : *Historisch-theoretisch-und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nuremberg. 1727.

217. — Luth.

Instrument monté de 21 cordes, plus riche que le précédent, mais un peu moins ancien et habilement réparé. Le sillet est en ivoire, selon la règle ordinaire, et il a aussi sa cheville de supplément. (*Collection du Dr Fau.*)

218. — Luth théorbé.

Il est du célèbre luthier Sébastien Schelle et daté de Nuremberg, 1727. Il a 24 chevilles, et la disposition de la cheville supplémentaire et des chevilles auxquelles s'attachent les cordes les plus basses mérite d'être remarquée. C'est à l'addition de ce cheviller particulier pour les cordes basses que l'instrument doit le nom de luth théorbé; d'ordinaire il a un second

manche droit au-dessus du manche renversé, comme dans le tableau de Terburg *la Musicienne*. (*Collection Besse-Dumas*.)

219. — Théorbe allemand.

Le manche est orné de belles inscrustations en ivoire gravé; le fond est à neuf côtes avec filets d'ivoire. Ce riche instrument porte l'étiquette de Joachim Tielke, de Hambourg, 16... Il a été réparé par Ant. Bachmann, établi à Berlin en 1760, et par un autre luthier allemand, en 1806; tous les deux y ont apposé leur étiquette à la suite de celle de J. Tielke.

A la partie supérieure du manche on remarque 10 chevilles auxquelles s'attachent les cordes basses, et, au-dessous de la courbure du manche supérieur, 14 autres chevilles destinées à recevoir les cordes en laiton. Longueur totale : 1^{m},37. Long. du manche avec les chevilles : 0^{m},85. (*Collection Clapisson*.)

Le luth n'a qu'un seul cheviller, et ce cheviller décrit un angle droit avec le manche de l'instrument. Le théorbe, véritable luth agrandi, a un manche dont l'extrémité élégamment contournée en crosse porte deux chevillers. Il se montait par paires de cordes, comme le luth; mais beaucoup de musiciens préféraient ne mettre qu'une corde à chaque rang.

On ne sait pas positivement de quelle façon il s'accordait, et, d'après les indications du P. Mersenne, il est permis de supposer que chaque virtuose le montait selon sa plus grande convenance. Le nombre des cordes du luth et du théorbe rendait l'accord de ces deux instruments fort compliqué; aussi Mattheson a-t-il dit plaisamment qu'un luthiste âgé de quatre-vingts ans en avait dû passer soixante à bien accorder son instrument.

Fr.-Nic. de Fleury a publié, en 1678, une méthode pour le théorbe et Fr. Campion a fait paraître en 1710 un *Traité d'accompagnement pour le théorbe*.

220. — Théorbe.

Le manche en est finement sculpté. Pièce intacte et du dix-huitième siècle. 2 chevillers : 14 chevilles au premier et 10 à celui des cordes graves. Long. tot. : 1^{m},27; long. du manche : 0^{m},75. (*Collection du Dr Fau*.)

221. — Théorbe français.

Cet instrument à 3 chevillers, dont le fond est à côtes avec filets en bois de rose, a la table d'harmonie ornée d'une rosette au-dessous de laquelle on lit : « Pique, à Paris. » Dans l'intérieur du théorbe on a collé une étiquette manuscrite ainsi orthographiée : « Picque, luthier, rue Coquillière, au coin de la rue du Bouloy, à Paris, 1779. » Il demeura ensuite rue Plâtrière (1782-89) et rue de Grenelle-Saint-Honoré, 36.

222. — Théorbe français.

Il est de S.-B. Renault, monté comme le précédent, et orné d'une rosette d'un beau travail. (*Collection Clapisson.*)

223. — Décacorde anglais.

Ce bel instrument à coquille est d'une forme élégante, mais insolite; nous pourrions peut-être l'appeler une mandore. Il est monté de 5 rangs de doubles cordes. Le manche en est orné d'une tête sculptée, et l'on remarque trois fleurs de lis au milieu de la rosace. (*Collection du Dr Fau.*)

224. — Décacorde français.

Cet instrument, moins élégant que le n° 223, mais qui appartient aussi à la famille des luths, est l'œuvre de Caron, luthier ordinaire de la reine, établi rue Satory, à Versailles, en 1785, année où il le fabriqua. Outre l'étiquette manuscrite portant ce renseignement, on lit encore : *Caron, à Versailles,* sur la table d'harmonie, qui est ornée d'une rosette aux initiales de Marie-Antoinette. La coquille et la forme du manche, ainsi que le mécanisme assez compliqué qui y est attaché, méritent de fixer l'attention des connaisseurs. (*Don de M. Chanteloup.*)

225. — Petit théorbe français.

Le fond est à côtes, forme de luth; un joli filet borde la table et la rosette. 2 chevillers, l'un de 7 et l'autre de 4 chevilles. (*Collection du Dr Fau.*)

226. — Théorbe à deux manches.

Ce petit modèle de théorbe à deux manches est assez élégant; il est d'origine française et moderne. Comme l'instrument est à

fond plat, peut-être conviendrait-il de le classer parmi les cistres. (*Collection du Dr Fau.*)

227. — Archiluth italien.

Ce bel instrument, avec coquille à 27 petites côtes, est en ébène et orné de filets en ivoire. On compte 12 chevilles au premier cheviller, et il y en a 8 au cheviller des cordes basses. Une étiquette manuscrite et authentique porte que cet archiluth avec table d'harmonie décorée d'une triple rose, a été fait à Venise, en 1609, par Martin Kaiser. Long. tot. : $1^m,95$; long. du manche : $1^m,33$. (*Collection Clapisson.*)

Beaucoup de musicographes appellent l'archiluth un *chitarrone*, mais le P. Mersenne affirme que le *guiterron* avait le fond plat, comme le cistre. Plusieurs écrivains nomment archiluth l'instrument que nous désignons comme étant un théorbe. Les appellations ont pu changer d'un pays à l'autre, et il est à remarquer que Prætorius a donné deux noms différents au même instrument. Nous nous sommes guidé d'après les trois sortes de manche, d'une forme si distincte, qu'on voit aux luths, aux théorbes et aux archiluths, pour établir notre classification.

228. — Archiluth.

Ce superbe instrument en ivoire, avec filets d'ébène, a 13 chevilles au premier cheviller et 12 chevilles au cheviller des cordes graves. Le manche en est orné d'ivoires gravés de la plus grande beauté, représentant des Amours et des instruments de musique. Sur la touche on remarque d'autres plaques finement gravées : au centre, un écusson aux armes d'Autriche; à gauche, un médaillon tenu par deux enfants et décoré du portrait d'un jeune et beau cavalier; à droite, un paysage dont le centre est occupé par l'Hélicon ou le Parnasse, avec cette devise : *Non omnes*, qui, sans doute, était celle du virtuose de la cour impériale à qui ce riche archiluth appartenait. Pièce de la première moitié du dix-septième siècle. Long. tot. : $1^m,28$; long. du manche : $0^m,80$. (*Collection Clapisson.*)

229. — Archiluth italien.

Ce très bel instrument, à manche réduit, est de Matteo Sel-

las. La caisse, en ivoire et ébène, est à 27 côtes. Le premier cheviller porte 13 chevilles, et le cheviller supérieur 8 chevilles, toutes en ivoire. Le manche est enrichi d'arabesques, et l'on remarque sur la touche des plaques gravées avec finesse. Long. tot. : 1^m,07; long. du manche : 0^m,60.

L'étui de cet archiluth est garni d'énormes clous de cuivre à tête bombée et marqué de ces deux initiales : F. D. (*Collection du Dr Fau.*)

230. — Archiluth italien.

Ce magnifique instrument, avec table d'harmonie ornée d'une triple rose, est de Matteo Sellas. La marqueterie d'ivoire sur ébène et les belles plaques d'ivoire gravé disposées dans la longueur du manche méritent d'être remarquées. On compte 12 chevilles au premier cheviller, et le cheviller des cordes graves en a 16. Long. tot. : 1^m,55; long. du manche : 0^m,94. (*Collection du Dr Fau.*)

231. — Archiluth.

Ce très bel instrument, à filets d'ivoire, est de Matteo Sellas et porte sa marque, *Alla Corona*, sur une table décorée d'une triple rose. La volute du manche est fort élégante. Le premier cheviller compte 12 chevilles; il n'y en a que 4 au cheviller supérieur. Long. tot. : 2 mètres; long. du manche : 1^m,40. (*Collection du Dr Fau.*)

232. — Archiluth.

Il est à filets d'ivoire et à tête en crosse. Le premier cheviller compte 6 chevilles, et il y en a 8 au cheviller des cordes graves. Au centre de la rose découpée on remarque un lion, et sur la table d'harmonie une ancre double qui servait de marque de fabrique à l'auteur, sans doute vénitien, de ce bel instrument. Long. tot. : 1^m,93; long. du manche : 1^m,31. (*Collection du Dr Fau.*)

233. — Archiluth.

Ce très élégant instrument, à corps de mandoline, avec coquille à 15 côtes, est en marqueterie de bois sur ivoire. On compte 11 chevilles au 1er de ses chevillers et 8 au cheviller des cordes graves. Il est enrichi sur la touche d'un grand nom-

bre de plaques d'ivoire gravé. La crosse du manche porte le nom du luthier Cristofero Cocko, dont l'étiquette autographe est ainsi conçue : « Christopher Cocks. *All' insegna dell' Aquila d'oro*. Venetia, 1654. » La table est ornée d'une jolie rosace sculptée, au centre de laquelle se dessine un aigle à deux têtes. Long. tot. : $1^{m},70$; long. du manche : $1^{m},29$. (*Collection du Dr Fau.*)

234. — Archiluth à cinq chevillers.

Cet instrument, d'une extrême rareté, est surtout remarquable par la largeur de son manche et par la disposition des chevillers. Le premier cheviller compte 14 chevilles; les trois qui sont placés au-dessus en ont chacun 4; le cheviller supérieur n'en a plus que deux. Cette belle pièce a été faite à Venise, mais n'est point signée. Elle date du dix-septième siècle. Long. tot. : $1^{m},31$; long. du manche : $0^{m},90$; largeur du manche : $0^{m},125$. (*Collection du Dr Fau.*)

235. — Mandoline italienne.

Elle est en ivoire, avec filets en ébène. La tête mérite d'être remarquée. Ce bel instrument date du dix-septième siècle et se monte à l'aide de 7 chevilles placées sur les côtés du manche : une pour la chanterelle, 2 pour le *la*, 2 pour le *ré* et 2 pour le *sol*. (*Collection Clapisson.*)

Les mandolines se peuvent diviser en deux classes principales : la mandoline napolitaine (*mandolino*) ou mandoline-violon montée de 4 doubles cordes s'accordant ainsi : *sol* (corde filée), *ré* (corde en cuivre), *la* (corde en acier), *mi* (corde en boyau); et la mandoline milanaise ou mandoline-guitare, montée de 6 cordes doubles dont voici l'accord : *sol*, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *mi*. — C'est pour la mandoline napolitaine que Grétry a écrit l'accompagnement de la sérénade de l'*Amant jaloux* et Mozart celui de la sérénade de *Don Giovanni*. — Les cordes de la mandoline se pincent avec une plume, et, pour préserver la table d'harmonie des égratignures de cette plume, les luthiers ont imaginé de la décorer d'une plaque en écaille placée au-dessous de la rosette.

La mandoline a trois octaves et une note d'étendue : du *sol*

au-dessous des lignes de la clef de *sol* jusqu'au deuxième *la* au-dessus des lignes. Elle ne se doit pas confondre avec la mandore ou mandole, espèce de petit luth à coquille pansue et à manche court, qui avait 16 cordes de boyau, accordées par paires à l'unisson. La *pandura* des Napolitains différait peu de la *mandola :* mais elle était plus allongée et montée de 8 cordes en laiton qui se pinçaient avec un bec de plume. Il ne faut pas non plus confondre la *pandura* napolitaine avec la pandore anglaise; celle-ci était montée de 12 cordes en laiton et avait le fond plat, comme le cistre et la *bandurria* des Espagnols.

Parmi les méthodes de mandoline, nous citerons seulement celles de Fouquet (Fouchetti), de Leone et de Carmine de Laurentiis.

236. — Mandoline napolitaine.

Ce joli instrument, à 4 cordes doubles, est enrichi d'ivoires gravés. (*Collection du Dr Fau.*)

237. — Mandoline napolitaine.

Cet élégant instrument, attribué à Stradivarius (1715), mais qui n'est pas, selon nous, de cet illustre luthier, est enrichi d'une belle marqueterie en nacre de perle. (*Collection Clapisson.*)

238. — Mandoline napolitaine.

Elle est à côtes et ornée de riches incrustations en écaille et en nacre de perle. On remarque des instruments de musique, finement gravés, sur le médaillon voisin de la rosette. (*Collection Clapisson.*)

239. — Mandoline napolitaine.

Ce beau spécimen de mandoline à 4 cordes doubles est dû à Joseph Molinari; il a fait cet instrument à Venise, en 1763. (*Collection du Dr Fau.*)

240. — Pandura.

Cette basse de mandoline napolitaine, à 4 cordes doubles, est l'œuvre d'Antonius Vinaccia et date de 1783. Elle mesure $0^{m},68$ et les 12 touches du manche ont une longueur de $0^{m},28$. — Cet instrument est devenu fort rare, surtout en cet état. Il sonne une octave au-dessous de la mandoline ordinaire.

241. — Mandoline milanaise.

Elle est à côtes, ornée d'une couronne royale et des plus belles incrustations en nacre de perle. La tête des 13 chevilles de ce superbe instrument est enrichie d'une pierre imitant le diamant. (*Collection Clapisson.*)

242. — Mandoline milanaise.

Cet instrument, d'une grande finesse de travail, est enrichi d'incrustations en nacre. (*Collection Clapisson.*)

243. — Mandoline milanaise.

Ce petit modèle de mandoline-guitare, à 6 cordes doubles, est l'œuvre de Joseph Molinari, et daté de Venise, 1762. Le fond de cette belle pièce est à côtes, en ivoire et en ébène; la table est décorée d'une charmante rosace sculptée. (*Collection du Dr Fau.*)

244. — Mandoline milanaise.

Elle est à côtes, en bois de rose, et le manche à volute carrée est orné d'incrustations en nacre et en ivoire. Cette mandoline élégante est l'œuvre du luthier bolonais Jean-Joseph Fontanelli, qui l'a terminée au mois de septembre 1771. (*Collection Clapisson.*)

245. — Mandoline milanaise.

Elle est de la même forme et du même genre de travail que la précédente. J.-Jos. Fontanelli l'a faite en 1772. (*Collection Clapisson.*)

246. — Mandore italienne.

Cette belle mandore, dont le manche et la table d'harmonie sont décorés d'incrustations en nacre de perle, est montée de huit paires de cordes. Elle porte à l'intérieur cette étiquette authentique : Antonius Vinaccia fecit. Neapoli-Anno 1772.

247. — Bandurria.

Cette mandoline espagnole, en marqueterie et montée de 6 cordes doubles, diffère de la mandoline italienne par sa coupe; elle a le fond plat et des éclisses, comme la guitare. (*Collection du Dr Fau.*)

248. — Petite bandurria.

Mandoline milanaise.



ORPHÉORÉON, N° 249.

248. — Petite bandurria.

La partie supérieure du manche et la disposition oblique de plusieurs des degrés en cuivre sont à remarquer. (*Collection Clapisson.*)

249. — Orphéoréon italien du XVIe siècle.

Ce magnifique orphéoréon, à 8 paires de cordes métalliques, a le manche orné d'une tête de lion d'un beau caractère; les bords gracieusement découpés de la table, les éclisses et le fond sont décorés de sculptures sur bois de noyer. L'artiste à qui l'on doit ce chef-d'œuvre ne l'a pas signé, et nous ignorons pour quel personnage il l'a exécuté vers 1570. Il s'est inspiré de la célèbre composition de Luca Penni *Apollon et les Muses,* gravée en 1563 par Gaspar ab Avibus et éditée à Rome par Nic. Nelli. Chaque Muse joue d'un instrument de musique, ce qui ajoute encore à l'attrait du tableau représenté sur le fond de cet instrument unique au monde. (*Don de Mme la baronne Ch. Davillier.*)

L'orphéoréon s'accordait comme le luth de chambre. Ainsi que la pandore, dont la forme était plus large et plus lourde, et que le pénorcon, il servait à l'accompagnement du chant. Ces trois instruments, qui datent du XVIe siècle, étaient déjà abandonnés avant la fin du règne de Louis XIV : on leur a préféré le cistre et la guitare.

250. — Cistre italien (*cetera*).

Il en faut remarquer le chevillage sur le manche, qui est d'une rare élégance. Jolie tête sculptée. Le fond plat est à filets, forme coquille, et l'on y lit, gravé au fer chaud : *D. P. Jovanni Salvatori;* mais ce n'est pas à ce luthier, c'est à Maggini que nous attribuons cette pièce ravissante. Viollet-le-Duc l'a dessinée dans son *Dictionnaire du mobilier français,* t. II, p. 281. (*Collection du Dr Fau.*)

Le cistre, qu'au moyen âge on nommait *cithre,* par corruption du mot cithare, est un instrument fort ancien et qui a une forme particulière. La largeur des éclisses va toujours en diminuant depuis la partie du fond à laquelle s'adapte le manche, divisé en 18 touches, jusqu'à l'autre extrémité, où s'attache le

cordier. Les cordes sont généralement de laiton et se pincent avec un petit bout de plume, comme celles de la mandore et de la mandoline. Le nombre en a varié : on en mettait d'ordinaire quatre rangs aux cistres français, et trois de ces rangs avaient chacun 3 cordes à l'unisson, tandis que l'autre rang n'en avait que 2. Ces quatre chœurs de cordes s'accordaient ainsi : *ré* (clef de *sol,* deuxième ligne), qui était la chanterelle, *ut, sol*, *la.* — Les Italiens mettaient le plus souvent 6 doubles cordes à leurs cistres, et quelquefois ils montaient cet instrument de neuf ou dix rangs de doubles cordes. Voici, d'après le P. Mersenne, l'accord du cistre italien à 6 rangs de cordes : *la* (clef d'*ut* deuxième ligne), *sol, ut*, *mi, fa*, *ré.* Il forme mélodie. — Nous croyons que l'accord a souvent varié; mais l'instrument avait toujours une étendue de trois octaves.

251. — Cistre italien.

Il est à filets en ivoire, orné d'une rosette fort belle et à six rangs de doubles cordes, comme le précédent. Cette pièce remarquable date du dix-septième siècle. (*Collection Clapisson.*)

252. — Cistre anglais (*cither*).

Il est marqueté, et le manche, sculpté, est orné d'une belle tête. 9 chevilles pour 4 rangs de doubles cordes et pour la seule corde du 5e rang. Cet instrument est l'œuvre de Jones Bocker, qui l'a fait à Londres, en 1700. Viollet-le-Duc en a donné le dessin dans son *Dictionnaire du mobilier français*, t. II, p. 280. (*Collection du Dr Fau.*)

Sur le caractère et l'accord de l'ancien cistre anglais, on peut consulter le rarissime ouvrage de Thomas Robinson intitulé *New Citharen Lessons* (London, 1609), et le livre curieux de John Playford qui porte pour titre *Musick's Delight* (London, 1666).

253. — Cistre en fer.

La tête, la touche, la rosette et la queue de cet élégant instrument sont en cuivre finement découpé et gravé. (*Collection Clapisson.*).

254. — Cistre anglais.

Il est orné d'une belle rose dorée et à 6 rangs de doubles cordes. (*Collection du Dr Fau.*)

255. — Cistre français.

Il est à 5 rangs de cordes doubles, enrichi d'incrustations en ivoire et en ébène, avec le fond en bois de rose à filets d'ivoire et d'ébène. Gérard Deleplanque a fait cet instrument en 1768. L'étiquette, imprimée, nous apprend que ce facteur était établi à *Lille, Grande Chaussée, au coin de celle des Dominicains*. (*Collection Clapisson.*)

256. — Cistre français.

Cet instrument, d'un bon modèle, est à fond bombé, et le manche est orné d'une tête sculptée. Œuvre d'Hénocq, qui l'a fait en 1769. Ce maître luthier demeurait alors à Paris, rue de Seine-Saint-Germain, nº 114, où il était encore établi en 1789. (*Collection du Dr Fau.*)

257. — Cistre.

Il est de S.-B. Renault et orné d'incrustations en nacre de perle. La forme du manche mérite d'être remarquée, et les 11 chevilles en fer, qu'on tourne avec une clef, servent à monter 4 chœurs de cordes en laiton et 3 cordes filées en argent.

258. — Cistre-théorbe français.

Ce cistre à rouet, par la disposition de son manche et de ses 9 cordes basses, se rapproche du théorbe. Il est à regretter que le luthier du dix-huitième siècle qui a fait cet instrument de fantaisie n'y ait pas inscrit son nom. Les Anglais nomment ce genre de cistre *Bijuga cither*. (*Collection Clapisson.*)

259. — Cistre-théorbe français.

Ce cistre-théorbe marqueté a sa cheville de supplément et un manche à double cheviller d'un seul morceau. Le 1er cheviller a 11 chevilles; celui des cordes graves en a 5. Instrument du dix-huitième siècle. Les Allemands appellent cet instrument *zwolfchörige Cither*, parce que ses cordes à vide donnent *douze* notes différentes. (*Collection du Dr Fau.*)

260. — Cistre-théorbe.

Cet instrument est de S.-B. Renault qui l'a fait en 1785. Il est à fond plat, mais il a deux chevillers, l'un de 11 et l'autre

de 5 chevilles. L'étiquette intérieure porte cette adresse commerciale : Renault et Chastelain, rue de Braque, au 1er, au coin de la rue Sainte-Avoye, à Paris. — Sébastien Renault et François Chastelain qui, en 1777, demeuraient tous les deux rue de Braque, mais avaient chacun leurs ateliers et magasins distincts, se sont sans doute associés en 1785.

261. — Cistre à clavier.

Il est en bois d'érable et orné de filets. La table d'harmonie, en bois de sapin, est décorée d'une rose en cuivre doré. Les cordes se montent avec une clef pareille à celles des montres. Au-dessus des cordes se trouve fixé un petit clavier de six touches semblables aux touches de piano.

Cet instrument bâtard date du milieu du siècle dernier. Les luthiers anglais ou allemands semblent les seuls qui en aient fabriqué. Preston imagina une clef spéciale pour accorder le cistre à clavier, et Christian Clauss prit à Londres, en 1783, un brevet pour sa mécanique applicable au cistre.

262. — Guitare vénitienne en marqueterie.

La table de ce bel instrument est décorée dans le goût persan, mais les armes de la maison d'Autriche couronnent cette riche marqueterie. Le manche est orné de peintures très fines, représentant des instruments de musique. Cette pièce paraît être de la fin du seizième siècle. (*Collection Clapisson.*)

La guitare, dont l'origine est fort ancienne et orientale, s'appela d'abord *guiterne*. Depuis le onzième siècle, époque où elle était déjà répandue en France, elle a subi diverses modifications. Pendant longtemps, elle n'eut que 4 rangs de cordes : celui de la chanterelle était simple et les 3 autres étaient doubles. Le manche de l'instrument, ainsi monté de 7 cordes, était alors divisé en 8 touches. On fit ensuite des guitares à cinq rangs de doubles cordes, qui s'accordaient ainsi : *ré, sol, ut, mi, la*. Ces 10 cordes se réduisaient parfois à 9, parce que certains guitaristes préféraient n'en mettre qu'une à la chanterelle. Depuis le milieu du dix-huitième siècle, la guitare a 6 cordes; maintenant 3 de ces cordes sont en boyau et les 3 autres en soie filée d'argent. En voici l'accord : *mi* (au-dessous des

lignes de la clef de *fa*), *la*, *ré*, *sol*, *si*, *mi*. L'étendue de l'instrument est de trois octaves : de *mi* à *mi*. On n'emploie la guitare que pour accompagner le chant, et, bien qu'elle se marie mieux à la voix de soprano qu'à celle de ténor, résonnant à la même octave que la partie du chanteur, Rossini l'a introduite dans la sérénade du *Barbier* et Donizetti dans celle de *Don Pasquale*.

On a publié une grande quantité de Méthodes de guitare. Les deux plus anciennes sont intitulées : *El Maestro*, par L. Milan, Valencia, 1534, et *Libro de cifra para tener vihuela*. Ce dernier ouvrage est de D. Pisador; il forme aussi un in-folio et date de Salamanca, 1552.

En 1773, Van Hecke ou Vaneck inventa une guitare à 12 cordes qu'il appela *bissex* et publia une méthode pour apprendre à jouer de cet instrument.

263. — Guitare en ivoire gravé.

Cette guitare française, décorée d'une rose élégante, est de la première moitié du dix-septième siècle. Elle a les éclisses enrichies d'une suite curieuse de sujets de chasse. Sur le manche on voit des personnages jouant de divers instruments; au-dessous de ces figurines, on remarque un médaillon avec fleurs de lis que couronne cette inscription , *G.-C. fecit*. Faut-il attribuer cet instrument à un frère de Nicolas Chéron, luthier établi à Paris en 1658 et père ou oncle du guitariste chanté par le poète Lainez? (*Collection Clapisson.*)

264. — Guitare du dix-septième siècle.

Elle est montée de dix cordes et date du temps de Louis XIII. La marqueterie en est remarquable et enrichie de pierres dures de deux couleurs. (*Collection Clapisson.*)

265. — Guitare du dix-septième siècle.

Elle est en ivoire gravé et ornée de filets en bois de rose. Les sujets mythologiques du fond et des éclisses sont finement exécutés. (*Collection Clapisson.*)

266. — Guitare du dix-septième siècle.

Cette belle guitare à 10 cordes est ornée de sculptures en ivoire d'un très beau travail. Le modèle des chevilles est d'une

5

grande élégance; le haut du manche présente la forme d'une coquille, et le bas de la touche porte un médaillon rempli par ces deux lettres initiales « J. L. ». Le fond de cette pièce, parfaitement conservée, est à côtes et à filets d'ivoire. (*Colleetion Clapisson.*)

267. — Guitare italienne.

Elle est du dix-septième siècle. Le fond et les éclisses sont en ébène et en ivoire, formant une riche marqueterie; le manche, le médaillon de la rosette et la queue sont également enrichis d'une marqueterie en ivoire et en ébène.

268. — Guitare en écaille.

Cette riche et très curieuse guitare, montée à 6 cordes, est l'œuvre de Voboam. Le fond de cet instrument est fait avec une carapace de tortue; la tête, les pattes et la queue de l'animal sont en émail. (*Collection Clapisson.*)

269. — Guitare française.

Instrument du même auteur, mais à cinq cordes doubles. Table d'harmonie finement décorée; fond à côtes et à filets d'ivoire. — Alex. Voboam florissait dans la seconde moitié du XVII[e] siècle et demeurait à Paris, rue des Arcis. (*Collection du D[r] Fau.*)

270. — Guitare en marqueterie formant damier.

Cet instrument, qui date du règne de Louis XIV, est enrichi d'une marqueterie en ivoire, ébène et bois de rose. (*Collection Clapisson.*)

271. — Guitare italienne à doubles côtes.

La rosette de cette guitare, à 10 cordes et à côtes d'ivoire et d'ébène, mérite une mention particulière. (*Collection Clapisson.*)

272. — Guitare de Stradivarius.

Quoique très haute d'éclisses, elle est d'une extrême légèreté. La belle rosace qui en décore la table est entourée d'un filet en marqueterie semblable à celui du violon de Rode, aujourd'hui la propriété de M. Ch. Lamoureux. (*Collection J.-B. Vuillaume.*)

273. — Guitare française.

Le fond et les éclisses sont en écaille avec fleurs de lis en nacre de perle. Ce bel instrument est de Boivin, qui l'a fait à Paris, en 1749, pour une fille de Louis XV. Ce luthier demeurait alors rue Tiquetonne; son enseigne portait : *A la Guitare royale*. Il habita plus tard, 10, rue de la Poterie. (*Collection Clapisson.*)

274. — Guitare en marqueterie (style Louis XVI).

La marqueterie, en ivoire et en ébène, forme un dessin élégant. Le manche se termine par un nœud de ruban très habilement exécuté. Sur la table d'harmonie, au milieu des ornements du cordier, on remarque les initiales « G. C. ». Cet instrument a été donné par le célèbre guitariste Ferdinand Carulli (Naples, 1770 — Paris, 1841) à son fils Gustave, pour lequel il a composé sa méthode de guitare. (*Collection Clapisson.*)

275. — Guitare française.

Elle est de Renault et Chastelain. (*Don de M. Lardin.*)

276. — Guitare allemande.

Cette guitare, d'un patron inusité, est l'œuvre de Martin Grieser, habile luthier établi à Dresde, qui l'a faite vers 1790. Elle est accompagnée de son étui, au bas duquel se lisent les initiales « V. A. ».

277. — Guitare italienne en marqueterie.

Cette guitare est remarquable par l'élégance de sa forme, par le style grec de sa marqueterie et par l'exécution de sa belle rosette en ivoire sculpté. Francesco Silvestri, originaire de Vérone, l'a faite en 1808. (*Collection Clapisson.*)

278. — Guitare de Paganini et de Berlioz.

Cette excellente guitare, œuvre de Grobert (Mirecourt, 1794-1869), a été prêtée à Paganini par J.-B. Vuillaume, pendant le second séjour que fit à Paris l'illustre violoniste génois. J.-B. Vuillaume donna ensuite cet instrument à Hector Berlioz, qui était guitariste et professait une vive admiration pour le talent de Paganini. — La guitare de Paganini (1784-1840), de-

venue celle de Berlioz (1803-69), porte la signature de ces deux célèbres musiciens. (*Don de H. Berlioz.*)

279. — Guitare française.

Cette guitare, dont le fond bombé et les éclisses sont en bois d'érable moucheté, est remarquable par la couleur du vernis, par le système du manche et par la coupe ovale de la rosette.

Cet instrument porte cette étiquette imprimée :

GUITARE LA PREVOTTE,
DÉDIÉE AUX DAMES.

LUTHIER, BREVETÉ AUTEUR,
RUE DU BAC, 38, PARIS.
1838.

280. — Guitare de Nap. Coste.

Cette guitare de grand modèle s'accorde une quinte plus bas que la guitare ordinaire. Elle est de fabrique française, richement décorée et date du dix-huitième siècle. L'excellent guitariste compositeur Napoléon Coste (1804-1883) y avait appliqué son système de cordier et il a légué au Musée cet instrument curieux et peut-être unique.

281. — Lyre-guitare du dix-huitième siècle.

Ce bel instrument, sculpté et doré, appartient à l'époque de Louis XVI. Il est monté de 9 cordes, et les 4 plus graves sont recouvertes d'un fil de laiton. (*Collection Clapisson.*)

282. — Lyre-guitare de Fabry-Garat.

Cet instrument, sorti des ateliers d'Ignace Pleyel, en 1809, est orné de ravissantes figurines de Pierre Guérin, peintes à la demande de M. Somma Riva. Ce riche amateur fit présent de cette lyre-guitare au ténor Fabry-Garat, frère consanguin et élève du célèbre J.-P. Garat. Il chantait fort agréablement et il a composé des romances qui ont obtenu beaucoup de succès. (*Collection Clapisson.*)

283. — Guitare-harpe de Levien.

Levien (Mordaunt), professeur de musique à Londres, prit en France, le 6 octobre 1825, un brevet d'importation et de

perfectionnement pour cet instrument de forme conique. Le doigter de la guitare-harpe est celui de la guitare ordinaire ; le nombre des cordes est de 7.

284. — Harpe-lyre.

Cet instrument, inventé en 1827 par Salomon, professeur de guitare établi à Besançon, est monté de 21 cordes réparties sur trois manches. Les cordes du manche du milieu sont celles de la guitare à 6 cordes et s'accordent de la même manière. Un des deux autres manches porte 7 cordes filées, et le troisième manche 8 cordes de boyau : ces 15 cordes, ajoutées à celles de la guitare ordinaire, donnaient à l'instrument une étendue de quatre octaves et demie, et permettaient d'obtenir des effets nouveaux.

285. — Harpe-lyre.

Elle est, comme la précédente, ornée d'incrustations en nacre finement exécutées.

L'inventeur de cet instrument, Salomon, ne prit son brevet qu'en 1829. — Il s'est évidemment inspiré de la *lyre organisée* que Le Dhuy, facteur à Coucy-le-Château, imagina en 1806.

286. — Guitare Laprevotte.

Elle est d'une forme qui fait songer à celle du banjo : le corps sonore en est rond et la tête du manche reproduit cette coupe en rond. Le fond est légèrement bombé dans le milieu et, comme les éclisses, il est en superbe bois d'érable recouvert d'un beau vernis rouge. L'étiquette est ainsi conçue : « Guitare Laprevotte. Dédiée aux Dames. — Luthier, breveté, auteur, ruedu Dragon, n° 3, Paris. » s. d. Nous croyons que cet instrument figura à l'Exposition de 1844, où Laprevotte obtint un rappel de médaille de bronze et fut nommé immédiatement après Lacote.

287. — Balalaïka.

Cette guitare russe, achetée à la vente Soltikoff, est en marqueterie et montée de 3 cordes. (*Collection du Dr Fau.*)

288. — Balalaïka.

Type ordinaire de la guitare dont jouent les paysans russes. (*Don de M. Pillaut.*)

289. — Harpe française.

Cette harpe, à simple mouvement, dont la console et la côlonne sont en bois sculpté et doré, date de la Régence. Elle ne porte point de nom de facteur. (*Collection Clapisson.*)

Connue dès la plus haute antiquité, la harpe, dont le nom moderne se rencontre pour la première fois dans le poème de Fortunatus (lib. VII, 8), a d'abord été un instrument de petites dimensions, qui se pouvait poser sur les genoux. Jusqu'au dix-septième siècle, on n'obtenait sur la harpe que des intervalles diatoniques. Des facteurs tyroliens imaginèrent de raccourcir la longueur de la corde à l'aide d'un crochet et d'obtenir ainsi le demi-ton supérieur. Ces tentatives amenèrent, en 1720, le Bavarois Hochbrucker, luthier de Donauworth, à construire des harpes qui eurent d'abord 5, puis 7 pédales élevant chaque note diatonique d'une gamme quelconque d'un demi-ton. Naderman père et Cousineau introduisirent ce système en France et l'améliorèrent. Enfin, Sébastien Érard, après avoir construit des harpes *à fourchettes* (1790), adopta, en 1810, les harpes *à double mouvement*, qui furent encore perfectionnées par Pierre Érard.

Le nombre des cordes de la harpe a varié beaucoup : à la fin du dix-septième siècle, l'étendue de cet instrument n'était encore que de 4 octaves : de l'*ut* au-dessous des lignes de la clef de *fa* à l'*ut* au-dessus des lignes de la clef de *sol*. A présent, la harpe porte 47 cordes (dont 11 filées sur soie) et comprend une échelle de 6 octaves : du second *ut* grave au-dessous des lignes de la clef de *fa* jusqu'au second *fa* des lignes additionnelles (clef de *sol*). — Il existe un grand nombre de méthodes pour apprendre à jouer de la harpe : celles de Cousineau, de G.-P.-A. Gatayes, de Pollet, de Bochsa, de Desargus, de Naderman, de Dizi, de Théod. Labarre et de Prumier sont les plus connues.

290. — Harpe française.

Cette harpe, ornée de riches sculptures et de fleurs en relief, est du facteur Godefroi Holtzmann, qui vint s'établir à Paris sous le règne de Louis XV et s'installa au faubourg Saint-

Antoine qu'il habitait encore en 1789. Elle est à simple mouvement et à sabots, comme toutes les harpes de ce temps-là. (*Collection Clapisson.*)

291. — Harpe de 1777.

Elle est richement décorée, dans le style Louis XVI, et du même auteur qui a pris soin de la dater. Cet instrument a été restauré par le facteur parisien Martin, en 1881.

292. — Harpe française.

C'est la harpe de l'infortunée princesse de Lamballe. Ce riche instrument, dont le vernis Martin est admirable, a été décoré de peintures d'une grande finesse par Vien et Bachelier. (*Collection Clapisson.*)

293. — Harpe française.

C'est une des deux harpes magnifiques que Naderman père exécuta, en 1780, pour la reine Marie-Antoinette. Elle est à crochets, système auquel le nom de Naderman reste attaché. La table de cet instrument est ornée de peintures remarquables; la colonne passe avec raison pour un chef-d'œuvre de sculpture. Les clefs sont garnies de cailloux-diamants. (*Don de Mme la baronne Dornier.*)

294. — Harpe française.

Cette harpe, d'une forme originale, est de P.-Jos. Cousineau (Paris, 1753-1824). Harpiste de l'Académie, de 1788 à 1812, luthier de la reine Marie-Antoinette, P.-J. Cousineau imagina, dès 1782, d'accorder la harpe en *ut* bémol et de fabriquer des harpes avec un double rang de pédales, afin de moduler facilement dans tous les tons. Il a puissamment contribué, de même que Sébastien Érard, aux progrès de la construction de cet instrument, et on lui doit une mécanique de harpe à plans inclinés, à laquelle son nom est resté attaché.

295. — Harpe française.

Cette harpe est remarquable par son état de conservation et par ses riches sculptures. La table est ornée de peintures délicieuses, et la belle cariatide dorée qui embellit la console mérite une mention spéciale. Cet instrument porte le nom de

son auteur et cette adresse : « Zimmerman, rue Xaintonge, nº 41, à Paris. » (*Collection du Dr Fau.*)

296. — Petit modèle de harpe.

Il est sculpté et doré. (*Collection Clapisson.*)

297. — Harpe ditale.

Elle a 19 cordes seulement et, de chaque côté de l'instrument, 13 boutons à l'aide desquels on hausse les cordes d'un demi-ton.

La harpe ditale a été inventé par Edward Light vers 1816 et perfectionnée par lui quelques années après; ce spécimen, dont le cadre de bois est orné de filets dorés, se détachant sur un fond rouge, porte cette marque de fabrique : *Light's patent Dital Harp,* 43 *great Marylebone Street, London.*

298. — Harpe double.

Elle a la forme d'une lyre, et elle est en bois verni avec filets dorés. Elle est montée de 19 cordes de chaque côté, et des boutons placés à la portée de la main y tiennent lieu de pédales, élevant ou abaissant comme celles-ci les cordes d'un demi-ton. On voit par là que cet instrument, d'origine anglaise, se rapproche de la *harpe ditale*, imaginée par Edward Light, qui inventa en 1798 la harpe-luth.

299. — Harpe de Keyser de l'Isle.

Elle est portative et montée de 41 cordes; l'auteur en a construit ensuite qui avaient 47 cordes.

Nous pensons que Keyser de l'Isle a imaginé ce modèle de harpe vers 1800. Il se fit surtout connaître en construisant une harpe double avec pédalier indépendant de celui des 43 cordes ordinaires et formant clavier : cet instrument qu'il nomma Harpe-Harmoni-Forté date de 1809 et n'obtint pas de succès.

300. — Arpanetta.

L'une des tables d'harmonie est ornée d'une peinture représentant *Apollon et Marsyas,* et la figure du dieu de la musique rappelle les traits du roi Louis XIII; sur l'autre côté, on a peint *David et Saül.*

Cet instrument, à double table d'harmonie, participe de la

harpe et du psaltérion. Les Allemands le nomment *Spitzharfe* (harpe pointue) ou encore *Davidsharfe*, bien qu'il soit plus que douteux que la harpe du roi David eût cette forme. Les anciens auteurs français appellent l'*arpanetta* des Italiens une *rote*; mais la rote ordinaire était montée de cordes en boyau, de même que la harpe, tandis que la petite rote avait des cordes métalliques et se jouait avec des griffes en argent qui se passaient aux doigts comme un dé. — Il est évident que l'*arpanetta* a inspiré l'idée du clavicorde vertical.

301. — Bûche des Flandres.

Cet instrument date du dix-huitième siècle et mesure $1^m,15$, manche compris. La longueur des 8 cordes dont il est monté est de $0^m,80$ de sillet à sillet. Au-dessous des cinq cordes de boyau et de la table d'harmonie, entre les deux roses, se trouve attaché un petit paquet de plaques métalliques, destinées à vibrer par sympathie et à donner à l'instrument une sonorité particulière.

La bûche est un instrument fort peu connu et devenu très rare, quand il a de grandes dimensions comme le beau spécimin du musée d'Ypres. La forme en a varié et primitivement ressemblait à celle d'une *poutre* : aussi les Flamands nomment-ils encore la bûche *Noordische balk*, ce qui semblerait lui assigner une origine scandinave. Nous voyons dans cet instrument le premier type de la cithare horizontale des temps modernes.

302. — Épinette des Vosges.

Elle est de Fleurot, établi au Val d'Ajol. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

Cet instrument n'est, à vrai dire, qu'une petite bûche, d'un modèle simplifié. On en joue maintenant en pinçant les cordes avec une plume; mais autrefois on se servait du pouce de la main droite pour pincer les cordes graves, et, de la main gauche, on frappait avec un petit bâton la corde supérieure, affectée à la mélodie.

303. — Épinette des Vosges.

Elle ne porte pas de marque de fabrique.

304. — Cithare autrichienne.

Cette petite cithare horizontale est montée de 21 cordes seulement. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

Depuis fort longtemps cette espèce d'instrument, que les Allemands appellent *Schlagzither,* jouit d'une grande faveur en Bavière, en Bohême, en Autriche, en Styrie et dans le Tyrol; on ne peut donc pas le considérer comme moderne, mais c'est depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle qu'on en a perfectionné la construction. Le nombre des cordes varie beaucoup; on en compte 30, le plus souvent; les 4 placées sur la touche servent à jouer les mélodies, et les autres à dessiner l'accompagnement.

305. — Tympanon italien.

Ce riche instrument, en bois sculpté et doré, est orné de peintures et de glaces. Une émeraude décore le centre des rosettes. Style du temps de Louis XIV. (*Collection Clapisson.*)

Il ne faut pas confondre cet instrument avec le *tympanon* des Grecs et des Romains, qui était un tambourin. Le tympanon moderne est de forme trapézoïde, comme le *santir* des Persans, et monté de cordes métalliques qui se frappent avec deux petits plectres. Le plus souvent on mettait 2 cordes à l'unisson pour chaque note. L'étendue du tympanon anglais (*dulcimer*) était ordinairement de 3 octaves, mais qui n'offraient que les intervalles de la gamme diatonique; en Allemagne, au siècle dernier, le tympanon (*hackbret*) était déjà accordé chromatiquement. Cet instrument n'est plus répandu qu'en Hongrie et en Transylvanie.

306. — Tympanon italien.

Cet instrument, d'une grande richesse, est orné de peintures, de rosaces embellies de turquoises et de glaces en verre de Venise. Époque de Louis XIV. (*Collection Clapisson.*)

307. — Tympanon français.

La table d'harmonie est ornée de peintures décoratives qui rappellent le style de Claude Gillot (1673-1722). (*Collection Clapisson.*)

308. — Tympanon allemand.

Ce riche instrument, orné de peintures et muni de ses deux plectres d'ivoire, date de la première moitié du dix-huitième siècle. Sur le couvercle on a peint un damier. (*Collection du Dr Fau.*)

309. — Tympanon français.

La table d'harmonie est décorée de peintures à l'huile représentant des fleurs et des oiseaux. Le couvercle de la caisse qui renferme l'instrument est garni d'une glace. (*Collection Clapisson.*)

310. — Tympanon.

Les côtés de la caisse sont en laque de Chine du dix-septième siècle, mais l'instrument est bien plus moderne. (*Collection Clapisson.*)

311. — Tympanon hongrois.

Ce bel instrument moderne, qu'on a fort remarqué à l'exposition de Vienne (1873), est du facteur V.-J. Schunda, établi à Bude-Pesth. La sonorité en est puissante. (*Don de M. Jos. Herzfeld, de Vienne.*)

312. — Armandine.

Cette harpe-psaltérion est du célèbre facteur de clavecins Pascal Taskin (Theux, province de Liège, 1723 — Paris, 1793) qui fut *garde des instruments du roi* depuis 1781 jusqu'à 1790. De jolies peintures en décorent la table d'harmonie. Le mécanisme en est fort ingénieux; les cordes sont en boyau. — Pascal Taskin nomma cet instrument *Armandine*, parce qu'il l'imagina, en 1790, pour la jeune Anne-Aimée Armand (1774-1846) qui aimait à jouer debout et fût devenue une virtuose célèbre, si elle n'avait renoncé à la musique instrumentale pour se vouer à la carrière lyrique et prendre rang parmi les meilleures cantatrices de l'Opéra-Comique d'abord, puis de l'Opéra.

On ne sait pas exactement quelles étaient la forme et la nature du psaltérion antique, mais l'abbé Gerbert (V. *De Cantu et Musicâ sacrâ*) nous a transmis l'image d'un psaltérion carré et d'un psaltérion triangulaire du neuvième siècle. Puis, au châssis qui laissait vide l'espace traversé par les cordes, on

substitua une caisse plate formant corps sonore et percée d'ouïes, comme celle du tympanon. Au douzième siècle, la forme et les proportions du psaltérion ont encore varié. L'exécutant fixait ou suspendait devant lui l'instrument, et il en attaquait les cordes métalliques des deux mains, avec les doigts ou avec un plectre. Au seizième siècle, le psaltérion n'était guère estimé, selon le dire de Prætorius; depuis lors, on n'en construisit plus avec des cintrages élégants et légers.

IV.

INSTRUMENTS A CORDES MÉTALLIQUES ET A CLAVIER.

La famille des instruments à cordes métalliques et à clavier dérive du monocorde à touches. Le psaltérion et le tympanon, en se combinant avec l'antique monocorde, ont donné naissance au *clavicitherium*, au manicordion; puis, à la virginale, à l'épinette, au clavecin, et finalement, au piano-forté. Il importe de se rappeler que cette famille instrumentale se compose de deux branches distinctes : l'une à cordes *frappées* et issue du tympanon; l'autre à cordes *pincées* et provenant, par conséquent, du psaltérion.

Virdung, dans sa *Musica* (1511), a donné le dessin du *clavicitherium*, sorte de cithare à clavier, et il a reproduit la figure de l'ancien clavicorde, que les écrivains du moyen âge nommaient manicorde ou manicordion (en latin *monochordium*). Cet instrument, sorte de tympanon mécanique était en usage dès le quatorzième siècle et peut passer pour l'ancêtre du piano carré. Il était dans le principe monté d'une seule corde par note et tout l'appareil de percussion se trouvait renfermé dans une caisse très basse et formant un carré allongé. Une lamette de

cuivre ou de bois, enchâssée et fixée solidement à l'extrémité du levier de la touche, venait frapper et diviser mathématiquement la corde, quand on attaquait une des notes du clavier : ce mécanisme fonctionnait d'une seule pièce sans aucune articulation. Les cordes n'étaient pas disposées parallèlement aux lignes des touches, comme dans le clavecin, mais dans le sens perpendiculaire. Une seule et même corde servait alternativement à une note et à son demi-ton chromatique supérieur, et l'on s'explique aisément que ce procédé ne permettait pas d'obtenir une justesse irréprochable, car la moindre déviation du levier de la touche ou de sa lamette changeait la longueur de la corde dans sa partie vibrante. Cet appareil de percussion avait un autre inconvénient : tant que le doigt pesait sur la touche, la lamette restait adhérente à la corde au point où elle la venait frapper, et, par l'effet de cette adhérence, elle lui retirait une grande partie de sa liberté de vibration.

En cherchant à remédier aux défauts qu'avait le clavicorde au double point de vue de la justesse et de la sonorité, on fut conduit à imaginer un appareil moins simple, mais plus satisfaisant, qu'on appliqua à deux instruments ne différant entre eux que par la forme extérieure : à la *virginale,* dont la caisse est carrée comme celle du clavicorde, et à l'*épinette*, qui est coupée en pentagone élégant, quoique très irrégulier, et qui offre l'aspect d'une harpe couchée horizontalement sur une table d'harmonie. Ce mécanisme plus compliqué consistait en petits morceaux de bois minces et plats nommés *sautereaux*, dans la partie supérieure desquels on fixait une languette à ressort armée d'un bec de plume de corbeau taillé en triangle : cette languette se déployait de telle façon qu'en montant elle permettait au bec de plume de pincer la corde, et qu'elle glissait entre les cordes en retombant en place. Au moyen d'un petit morceau de drap dont on

garnissait le bord de chaque sautereau, on étouffait la vibration des cordes. — Ce nouveau mécanisme changeait complètement le caractère du clavicorde, puisque d'un instrument à cordes *frappées,* il en faisait un instrument à cordes *pincées*, une espèce de psaltérion mécanique.

Le clavecin, à vraiment parler, n'est qu'une épinette agrandie : dès l'origine, il eut deux cordes à l'unisson pour chacune de ses 45 notes et des cordes aussi longues que celles des pianos à queue, dont la forme, d'ailleurs, est imitée de la sienne. Vers la fin du seizième siècle, Hans Ruckers, le menuisier d'Anvers, commença de construire des clavecins à double clavier, et il donna à ses instruments une sonorité plus éclatante et plus forte en ajoutant aux deux cordes à l'unisson un 3e rang de cordes plus fines et plus courtes que les autres et accordées à une octave au-dessus : l'exécutant avait ainsi la facilité de faire entendre trois cordes sur un clavier et une seule corde sur l'autre, et de varier par là les effets de sonorité. Ruckers porta en outre l'étendue du clavier à 4 octaves, d'*ut* à *ut*, et employa des cordes de cuivre pour les notes graves et des cordes d'acier pour les sons aigus. Vers 1620, Rigoli, de Florence, imagina le clavecin vertical, perfectionnement du clavicorde vertical, inventé cent ans auparavant. Dans cet instrument, les sautereaux tenaient au clavier; ce genre de mécanique est peu favorable à la vibration des cordes.

A la fin du dix-septième siècle, selon J.-P. Pinaroli, don Gioseppe Mendini (Joseph Mondini, d'Imola?) se fit avantageusement connaître par ses clavecins montés sur des pieds et ses clavecins portatifs. De son côté, Nicolas Dumont se mit à construire des clavecins *à ravalement* (descendant en *aval* d'une quinte au delà des clavecins ordinaires); il porta même l'étendue du clavier à cinq octaves. En 1700, Marius produisit son *clavecin brisé,* qui se composait de trois parties se repliant l'une sur l'autre,

et, en 1716, il soumit à l'approbation de l'Académie des sciences quatre ***clavecins à maillets.*** Cinq années auparavant, en 1711, Bartolomeo Cristofori avait exposé à Florence un clavecin où les sautereaux étaient remplacés par des marteaux, et, en 1717, Schrœter construisit un clavecin dont le mécanisme permettait aussi de jouer *piano* ou *forte*, à la volonté de l'exécutant. Cet essai de Schrœter fut perfectionné plus tard par Godefroid Silbermann (1683-1753) qui contribua puissamment à répandre le piano en Allemagne.

Mais les inventions ingénieuses de Cristofori, Marius et Schrœter et la fortune naissante du piano-forté ne firent qu'exciter les faiseurs de clavecins à chercher les moyens de velouter et de varier le son de cet instrument. Déjà Richard, vers 1620, avait eu l'idée de remplacer les becs de plume de corbeau par de petites bandes de drap, et, à la même époque, Farini avait substitué des cordes de boyau aux cordes métalliques. Au dix-huitième siècle, on essaya surtout de varier les nuances en augmentant les rangs des sautereaux : à l'aide de pédales ou de boutons que pressait le genou du claveciniste, on les mettait en communication avec des ressorts qui les écartaient des cordes ou qui les en rapprochaient, de façon à produire des sonorités différentes. On imitait ainsi le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du basson, du hautbois, du violon et d'autres instruments; quand le son obtenu par ce procédé ne rappelait le timbre d'aucun instrument connu, on le désignait par une appellation nouvelle : jeu ***céleste,*** clavecin ***angélique,*** etc.

Parmi les facteurs français qui se distinguèrent alors, nous citerons : Cuisinié, inventeur du *clavecin-vielle* (1708); Thévenard, de Bordeaux; Bellot, Levoir, Weltman, Berger, Virebez; et, au-dessus d'eux, Blanchet, qui sut donner tant de légèreté à ses claviers; Pascal Taskin, son élève et fort habile successeur; Péronard qui, en même

temps que Silbermann, de Strasbourg, construisit des clavecins à double table d'harmonie et avec pédalier.

Plus on compliqua le mécanisme du clavecin, moins on le rendit solide, et il est certain que les fréquentes réparations qu'il exigeait contribuèrent à dégoûter de cet instrument. Le public ne tarda pas à lui préférer le piano, qui n'est, à vrai dire, qu'un clavicorde amélioré.

Il nous est impossible de nommer ici tous ceux qui ont travaillé à le perfectionner; nous nous contenterons de mentionner au nombre des plus habiles facteurs de cet instrument : Frederici (1712-79), considéré, à tort peut-être, comme l'inventeur des pianos carrés; Stein, d'Augsbourg; Hildebrand, de Berlin, qui fit des pianos carrés avec marteaux frappant les cordes en dessus, système de mécanique dont Marius, le premier, conçut l'idée et que perfectionnèrent plus tard Streicher (Stuttgard, 1761 — Vienne, 1833); Petzold et H. Pape (1787-1875); les Allemands Zumpe, Pohlman, Kirkman, J. Gieb, qui contribuèrent à répandre le piano en Angleterre; Americus Backers (?-1776), inventeur de la mécanique anglaise; le poète W. Mason; le Belge J.-Jos. Merlin (1735-1804); Broadwood (1731-1812); Ch. Dibdin (1745-1814); Rob. Stodart, Fréd. Collard, Fr. Panormo (1764-1844), qui augmenta l'étendue du clavier à l'aigu; enfin, en France, Séb. Érard (Strasbourg, 2 avril 1752 — La Muette, 5 août 1831) qui, entre autres inventions, imagina le piano-transpositeur et construisit les premiers pianos à queue avec mécanique à double échappement; Pierre Érard (1794-1855), qui perfectionna les innovations de son oncle et imagina la barre harmonique; Ignace Pleyel (1757-1831), et Camille Pleyel (1792-1855); Roller et Blanchet, Henri Herz et Kriegelstein, à qui l'on doit un système de barrage d'une grande solidité. — Rappelons, en terminant cette énumération forcément incomplète, que le facteur de New-York Steinway a obtenu à l'Exposition de 1867

un succès aussi bruyant que brillant avec ses pianos à cadre en fonte et à cordes croisées.

Il va sans dire qu'on fabrique depuis longtemps des pianos mécaniques. On en attribue l'invention à Milchmeyer (1750-1813); mais c'est surtout Alex. Debain (1809-77), qui perfectionna les pianos automatiques.

Il nous paraît superflu d'indiquer les meilleures méthodes de piano; mais nous croyons utile de renvoyer les personnes qui désirent connaître à fond l'histoire et la construction des instruments à cordes métalliques et à clavier d'abord aux Rapports sur les Expositions universelles, puis aux ouvrages suivants :

ÉRARD, *Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano par les Érard, depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'Exposition de* 1834. Paris, in-fol. Planches.

Notice sur les travaux de MM. Érard. Paris, Didot, 1855. Planches.

WELCKER VON GONTERHAUSEN, *Der Flügel oder die Beschaffenheit des Piano's in allen Formen.* Frankfurt, 1856, avec 21 planches (75 figures).

Cet ouvrage contient bien des inexactitudes dans les dessins comme dans le texte, et la plupart de ces erreurs se retrouvent dans le livre du même auteur portant pour titre : *Der Clavierbau.* Frankfurt, 1870.

RIMBAULT (Dr Edw.-F.), *The Piano-forte.* London, 1860.

EDGAR BRINSMEAD, *The History of the Piano-forte.* London.

A.-J. HIPKINS, articles *Clavichord, Harpsichord, Piano-forte, Ruckers* et *Spinet*, dans le *Dictionary of Music* publié par Georges Grove; article *Piano-fortes* dans l'*Encyclopœdia Britannica.*

313. — Épinette italienne.

Cette épinette en ébène, ornée de fort élégantes incrustations



en ivoire, a une étendue de 4 octaves et une note (du *mi* grave au *fa* naturel). Elle porte sur la barre d'adresse cette inscription : *Francisci de Portalupis Veronen. opus* MDXXIII. (*Collection Clapisson.*)

314. — Épinette italienne.

Elle est en bois jaune, d'un travail fort soigné et d'une étendue de quatre octaves (du *mi* ♮ au *mi* ♮). La table d'harmonie et la caisse sont enrichies d'ornements dorés d'une grande élégance. Cette épinette a été donnée par Henri III à Beaujoyeux, en 1581, au lendemain de la représentation du *Ballet comique de la Reine*. On la doit au facteur Antonius Irena, d'origine milanaise, qui l'a terminée à Rome le 14 avril 1564. (*Don de Mme Boiss.*)

315. — Épinette italienne du dix-septième siècle.

Cette épinette, d'une étendue de 4 octaves et une note (du *mi* grave au *fa*), est en marqueterie de bois du plus beau travail. Les deux extrémités du clavier, dont les touches noires ont un filet d'ivoire, méritent d'être remarquées : elles sont fermées par des ornements en bois sculpté d'une fort heureuse disposition, et les deux petites cariatides qui les supportent sont d'une finesse et d'une exécution vraiment admirables. (*Collection Clapisson.*)

316. — Petite virginale italienne.

L'instrument est renfermé dans une boîte à ouvrage formant coffret. Le dessus du nécessaire est orné d'un beau médaillon en ivoire sculpté, représentant Orphée jouant de la lyre et domptant par la douceur de ses concerts les animaux les plus féroces. La caisse de la virginale est embellie d'incrustations en ivoire gravé. L'étendue du clavier est de deux octaves trois quarts.

Cette pièce élégante n'est point signée, mais on lit autour de la table d'harmonie la devise : *Sic transit gloria mundi*, 1617.

317. — Virginale de Jean Ruckers.

La caisse de cet instrument a 83 centimètres de façade et 33 centimètres de profondeur; elle est revêtue à l'intérieur et à

l'extérieur de papier, fond jaune pâle, avec des dessins noirs dans le style Renaissance. Le clavier se compose de 45 touches, du *mi* ♮ à l'*ut* ♮, et a, par conséquent, une étendue de trois octaves et une sixte, les touches blanches sont en os et les touches noires, en bois d'ébène : elles sont découpées et ornées avec art. La table d'harmonie est décorée de peintures à l'eau et d'une rosace dorée en plomb repoussé dont le dessin diffère du modèle généralement connu. (V. *Gazette musicale*, 13 février 1876.) A gauche, on lit sur la table d'harmonie la date de 1618, et la barre d'adresse porte cette inscription : JOANNES RVCKERS FECIT. — Pièce rare qui provient de la collection de M. A. Colin, facteur de pianos.

318. — Touches d'épinette, de Joannes Ruckers.

319. Virginale italienne.

Cette virginale, placée dans un cabinet italien de la première moitié du dix-septième siècle, a une étendue de 3 octaves et 4 notes (du *mi* ♮ au *la*). Le meuble est en ébène et écaille.

320. — Épinette française.

Elle a une étendue de 4 octaves et une note, du *si* grave à l'*ut*. La table est décorée de fleurs peintes à l'huile, les touches à trèfles du clavier sont finement découpées, et on lit sur la barre d'adresse : *Fait par Richard, à Paris, rue du Paon, près Saint-Nicolas-du-Chardonet*, 1623. (*Collection Besse- Dumas.*)

321. — Épinette italienne.

La caisse est ornée de ravissantes peintures sur fond d'or. Au milieu de la barre d'adresse, on remarque un beau médaillon en ambre gravé.

Cet instrument, d'une grande richesse, date du dix-septième siècle; il a une étendue de 3 octaves trois quarts (du *mi* à l'*ut*) et les armes qui en décorent le support sont celles de la famille d'Orléans. (*Collection Clapisson.*)

322. — Épinette française.

Cette ravissante épinette, ornée de peintures à la gouache d'une grande finesse, a une étendue de 4 octaves et une note (du *si* grave à l'*ut*). La caisse est en laque à figures d'or. Tou-

ches à trèfles; sautereaux à cuir. Ce précieux instrument, qui n'a subi aucune réparation, date de 1672 et est l'œuvre de Philippe Denis. Cet habile facteur était le frère de Jean Denis, organiste de Saint-Barthélemy et maître faiseur d'instruments de musique, qui publia chez Ballard, en 1650, un *Traité de l'accord de l'espinette,* petit livre bien curieux. (*Collection du Dr Fau.*)

323. — Petit clavecin italien.

Ce *cembaletto* a 4 octaves d'étendue (du *do* au *do*, avec octave redoublée) et il porte sur la barre d'adresse cette inscription : *Dominicus Pisaurensis* MDXXXXIII. Les clavecins du célèbre facteur Dominique de Pesaro sont des plus rares. Celui-ci provient du Musée Kraus. Longueur : 1^m,16; largeur : 0^m,67.

324. — Clavecin vénitien.

Ce bel instrument a une étendue de 4 octaves et cinq notes (de *la* à *fa*). Il est à un seul clavier, mais enrichi de peintures et d'ornements en marqueterie d'une finesse extraordinaire. Il porte cette inscription sur la barre d'adresse : *Jo. Antonius Baffo*, *Venetus* M.D.LXXVIIII. — Pièce rarissime.

325. — Clavecin vertical.

Ce clavecin italien, en bois de cèdre, date de la fin du seizième siècle ou des premières années du dix-septième; il a quatre octaves et demie d'étendue (du *do* au *fa*). Il ne porte pas de nom d'auteur, mais nous le croyons de Vincentius Pratensis; le facteur y a seulement inscrit ce mot latin : *Puritas*. La caisse extérieure qui le protège, quand on veut l'enfermer, est ornée de guirlandes de fleurs et d'un grillage doré au milieu du couvercle. Cette pièce rarissime a figuré dans le Musée Kraus, de Florence, d'où nous l'avons tirée.

326. — Clavecin à deux claviers.

Ce clavecin, dont la caisse est en laque ancienne de Chine, date de 1590 et porte cette inscription : *Hans Ruckers me fecit, Antverpiæ;* mais Blanchet en a porté l'étendue primitive de 4 octaves à 5 octaves.

Hans ou Jean Ruckers, dit le Vieux, est le plus célèbre des

facteurs de clavecins d'Anvers. Reçu membre de la corporation de Saint-Luc en 1579, il mourut vraisemblablement en 1641 ou 1642.

327. — Clavecin à deux claviers.

Cet instrument, dont le support et les peintures datent du règne de Louis XIV, est l'œuvre de Jean Ruckers, le jeune, qui naquit à Anvers le 14 janvier 1578; mais, comme le précédent, il a été remanié et agrandi, puisque l'étendue de ses deux claviers comprend 5 octaves pleines. La rose de la table d'harmonie porte les initiales du célèbre facteur d'Anvers, fils de maître; et L. Clapisson croyait que ce clavecin avait été construit en 1612.

Le beau panneau qui décore le devant de l'instrument a été peint par Brauwer, ou par Téniers, le jeune; une des peintures qui ornent le dessous du couvercle est attribuée à Paul Bril, et l'autre nous paraît digne de J. Breughel. (*Collection Clapisson.*)

328. — Clavecin du dix-septième siècle.

Ce bel instrument, d'une étendue de 4 octaves moins une note, porte la date de 1677, et le nom de Faby, facteur originaire de Bologne, mais établi en France. Il est enrichi d'incrustations en ivoire gravé sur fond d'ébène, du plus admirable travail; la caisse est en bois de cèdre. (*Collection Clapisson.*)

Ce clavecin, dans un parfait état de conservation, a été fait pour le comte Hercule Pepoli, filleul de Louis XIV, ainsi que l'indique l'écusson à échiquier qui décore le milieu de la barre d'adresse. On sait que Roméo Pepoli, au commencement du quatorzième siècle, se forma un parti dit *de l'Échiquier*.

329. — Clavecin de Nicolas Dumont.

Cet instrument, daté de 1697 et restauré par Pascal Taskin en 1789, est à deux claviers. La table d'harmonie est ornée de jolies peintures représentant des fleurs et des oiseaux, ainsi que d'une rosace, dans le goût de celles des Ruckers, où de chaque côté de la Sainte Cécile jouant de la harpe, sont placées les initiales « N.-D. ». — Un grand paysage, composé dans le style du Guaspre, décore le dessous du couvercle, et la caisse, qui, à l'extérieur, est laquée en rouge avec filets d'or, est couverte à l'intérieur de guirlandes de fleurs peintes sur un fond d'or.

Ce riche clavecin a une grande importance historique, parce que Nicolas Dumont fut le premier facteur qui pratiqua le ravalement et porta ainsi l'étendue de cet instrument à cinq octaves pleines. (V. Michel Corrette, *Le Maître de Clavecin*, p. 90.)

330. — Petit modèle de clavecin.

La caisse de cet élégant petit modèle de clavecin est en écaille marquetée et en ivoire. (*Collection Clapisson.*)

331. — Clavecin brisé, de Marius.

Cet instrument, d'une étendue de 4 octaves et une quinte (de *si* grave à *fa*), se divise en trois sections se repliant l'une sur l'autre et se pouvant serrer dans un coffret de voyage. Sur la table d'harmonie, richement décorée, on lit le nom du facteur, et l'on apprend qu'il jouissait d'un *exclusif privilège du roy.* C'est en 1700 que Marius inventa ce clavecin portatif, dont les *Mémoires de Trévoux* de 1703 (p. 1292) ont parlé avec éloges. (*Collection Clapisson.*)

332. — Couvercle de clavecin.

Il est orné de peintures décoratives, dans le style Louis XV.

333. — Clavecin anglais.

Il a une étendue de cinq octaves (du *fa* au *fa*), et les cinq registres suivants : unisson, deuxième unisson, octave, imitation de luth et imitation de harpe. Au milieu de la barre d'adresse en marqueterie, dans un médaillon blanc, on lit : *Longman & Broderip*, 26 *Cheapside &* 13 *Haymarket*, *London.* Cet instrument, réparé et remis complètement à neuf par Tomasini, date de 1775 environ; nous croyons qu'il n'a pas été fait par ceux qui y ont inscrit leurs noms, mais par Baker Harris qui a souvent travaillé pour Longman et Broderip, ces prédécesseurs des facteurs Clémenti et Collard. (*Collection Léon Savoye.*)

334. — Clavicorde de Grétry.

Il a une étendue de 4 octaves et un ton (d'*ut* grave à *ré*). Ce modeste instrument fut prêté à Grétry (Liège, 11 février 1741; — Paris, 24 septembre 1813) par M. de Louet, lors de l'arrivée

à Paris du musicien belge. Cet illustre compositeur s'en servit pour écrire ses premiers opéras : *le Huron* (1768), *Lucile et le Tableau parlant* (1769), *le Sylvain et les deux Avares* (1770), *l'Amitié à l'épreuve* et *Zémire et Azor* (1771). (*Don de M. Roehn.*)

Le clavicorde, — nous l'avons dit plus haut, — a précédé l'épinette, et il resta en usage de l'autre côté du Rhin, quand les Allemands eurent renoncé à celle-ci. Jusqu'au dix-huitième siècle, la même corde servit pour une note et son demi-ton supérieur; mais en 1725 Daniel Faber, de Crailsheim, voulut que chaque touche fît résonner une corde distincte; après lui, Lemme, de Brunswick, Wilhelmi de Cassel, Vensky, Horn et Mack de Dresde et Kramer de Gœttingue s'adonnèrent avec succès à la fabrication et au perfectionnement du clavicorde.

J.-S. Bach, son fils Emmanuel et autres compositeurs éminents ont écrit pour cet instrument qu'ils affectionnaient. La méthode d'Emmanuel Bach mérite une mention spéciale.

335. — Clavicorde allemand.

Ce clavicorde de voyage, d'une étendue de 4 octaves et demie, est d'un facteur de Tiefenbrunn. Il date de 1786 et passe pour avoir appartenu à Beethoven. (*Don de M. Casimir Ney.*)

336. — Petit piano carré.

Le clavier n'a que 4 octaves et 3 notes d'étendue (du *mi* ♮ à *sol*). Le mécanisme de cet instrument mérite d'être étudié : les marteaux sont à bascule, sans échappement; les étouffoirs sont au-dessous des cordes. La pédale du forté fonctionne à l'aide d'une genouillère. — Ce piano ne porte point de nom de facteur; il date du milieu du dix-huitième siècle.

337. — Piano de Steibelt.

Ce piano carré a 5 octaves d'étendue (*fa* à *fa*) et porte sur la barre d'adresse cette inscription : *Schœne and C^o, successors to Joannes Zumpe Londini fecerunt* 1788, *Prince's street, Cavendish square.* — Steibelt (Berlin, 17.. — Saint-Pétersbourg, 1823) céda cet instrument à une de ses élèves parisiennes, et il a été donné au Musée par M. le marquis de Blosseville, fils de cette pianiste distinguée.

338. — Piano d'Ambroise Thomas.

Ce petit piano carré d'Érard, d'une étendue de 5 octaves (de *fa* à *fa*), date de 1793. C'est sur cet instrument que l'éminent compositeur a écrit plusieurs de ses ouvrages favoris, avant de faire usage du piano-table, à clavier rentrant, dont il se sert depuis 1860. (*Don de Mme Ambroise Thomas.*)

339. — Piano de Ferd. Hérold.

Ce petit piano carré d'Érard, à 2 cordes et d'une étendue de 5 octaves, porte le nº 7488 et date de 1808. F. Hérold (Paris, 28 janvier 1791 — 19 janvier 1833) l'avait placé dans son cabinet de travail, chez sa mère, et il s'est servi de cet instrument pour écrire l'*Illusion* (18 juillet 1829), *Zampa* (3 mai 1831), et le *Pré aux Clercs* (15 décembre 1832). (*Don de son fils M. F. Hérold.*)

340. — Piano d'Auber.

Ce piano carré d'Érard, d'une étendue de 5 octaves et demie, est à 2 cordes et porte le nº 8414.

D.-E. Auber (Caen, 29 janvier 1782 — Paris, 12 mai 1871) l'acheta le 17 février 1812, et le fit transporter au Conservatoire de musique et de déclamation lorsqu'il fut nommé directeur de cet établissement (1842). Que de spirituelles comédies lyriques, que de chefs-d'œuvre le maître immortel a composés, assis devant ce clavier tout taché d'encre ! Il suffira de rappeler ici : *Le Maçon,* 3 mai 1825; *la Muette de Portici,* 29 février 1828; *Fra Diavolo,* 8 janvier 1830; *le Cheval de bronze,* 23 mars 1835; *le Domino noir,* 2 décembre 1837; *les Diamants de la Couronne,* 6 mars 1841.

Mais on peut dire que, jusqu'à la fin de sa longue et glorieuse carrière, il s'est servi de ce vieux piano qu'il affectionnait : il l'avait placé dans son cabinet de travail, et, chaque fois que le directeur du Conservatoire avait un moment de loisir, il en profitait pour demander de fraîches mélodies à cet inspirateur de ses premiers opéras et de ses ouvrages les plus aimés. (*Donné par sa famille.*)

341. — Piano de Cherubini.

C'est sur ce piano carré de 6 octaves (*fa* à *fa*) que Salvador

Cherubini (Florence, 8 septembre 1760 — Paris, 15 mars 1842) directeur du Conservatoire de 1822 à 1842, a composé pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie. — Cet instrument, don de Mme Duret, fille de Cherubini, est de J.-Henri Pape (Hanovre, 1789 — Asnières, 2 février 1875), qui obtint les plus hautes récompenses aux expositions de 1834 et de 1839, et compte parmi les facteurs d'un esprit vraiment inventif. (V. Notice sur les inventions et perfectionnements apportés par H. Pape dans la fabrication des pianos. Paris, Loquin, s. d., in-4o.)

342. — Piano de Boieldieu.

Ce piano carré n'a qu'une étendue de 5 octaves et demie. Il est sorti des ateliers du Wurtembergeois J.-G. Freudenthaler (1761-1824), facteur de pianos formé à l'école d'Érard. Fr.-Adrien Boieldieu (Rouen, 15 décembre 1775 — Jarcy, près de Paris, 8 octobre 1834) l'acheta en 1823 et il le garda jusqu'à sa mort. Il s'en servit pour écrire le 1er acte de *Pharamond* (10 juin 1825), dans lequel se trouve un gracieux chœur de prêtresses qu'on a chanté souvent aux concerts du Conservatoire. C'est assis devant cet instrument que Boieldieu a composé *la Dame blanche* (10 décembre 1825), ce chef-d'œuvre impérissable, et le premier acte de son opéra *les Deux Nuits* (20 mai 1829), la dernière de ses productions lyriques. (*Don de son fils Adrien Boïeldieu.*)

343. — Grand piano de Meyerbeer.

Ce grand piano à 3 cordes, portant le no 733, est des facteurs anglais Collard, que conseillait l'illustre Clementi (1752-1833). Le pianiste-compositeur J.-P. Pixis l'acheta en 1828, lors de son voyage à Londres, et il fut heureux de le mettre à la disposition de Meyerbeer pendant la longue retraite que fit à Bade l'auteur de *Robert-le-Diable*, l'année qu'il écrivit *les Huguenots* (1835).

M. J.-B. Pixis, d'accord avec Mme Meyerbeer, a voulu que l'instrument dont s'est servi G. Meyerbeer (Berlin, 23 septembre 1791 ; — Paris, 2 mai 1864) pour écrire son chef-d'œuvre figurât à Paris dans le Musée du Conservatoire de musique. A l'intérieur de ce beau piano de concert, on lit cette inscription autographe (en allemand) : « Sur ce piano de mon cher ami

Pierre Pixis, qu'il a bien voulu mettre à ma disposition, j'ai composé une grande partie de mon opéra *les Huguenots*. — G. Meyerbeer. » (*Don de M. Pixis et de Mme Meyerbeer.*)

344. — Piano de Carafa.

Ce piano droit à 2 cordes et d'une étendue de 6 octaves est d'Ignace Pleyel et Cie. Il porte le no 2515 et fut acheté en mars 1833. C'est l'instrument dont Michel Carafa (Naples, 1785; — Paris, 1872) s'est servi pour écrire ses derniers ouvrages, y compris son chef-d'œuvre *la Prison d'Édimbourg* (20 juillet 1833). Sur le devant de ce pianino se trouve une plaque en cuivre sur laquelle on lit : « Piano de Carafa. » Offert au Musée du Conservatoire de musique par son neveu et fils adoptif, Michel d'Aubenton Carafa.

345. — Piano de Louis Clapisson.

Ce piano d'Érard, de forme pentagone et d'une étendue de 6 octaves trois quarts, est à 3 cordes et porte le no 14769.

Louis Clapisson (Naples, 1808; — 19 mars 1866) en est devenu possesseur le 20 janvier 1849, et il s'en est servi pour écrire un grand nombre d'opéras, entre autres : *la Promise* (11 mars 1854) et *la Fanchonnette* (1er mars 1856). (*Don de Mme veuve Clapisson.*)

346. — Piano à queue.

Ce piano a été exécuté par le facteur Bosendorfer, de Vienne, d'après les plans du prince Grégoire Stourdza. Le nombre des cordes a été doublé et, dans la construction de cet instrument, tout a été combiné pour obtenir la sonorité la plus puissante. (*Don du prince Grégoire Stourdza.*)

347. — Mécanique de piano, de B. Cristofori.

Bartolomeo Cristofori (Padoue, 4 mai 1653 — Florence, 17 mars 1731) imagina en 1709 une mécanique qui permettait de jouer *piano* ou *forte* sur le *gravicembalo*, et il exposa en 1711 un instrument construit d'après le système dont on voit ici le modèle. Cristofori, baptisé sous le nom de Cristofani, a été aidé dans ses travaux par Giovanni Perrini. Le comte S. Maffei, dans son *Giornale dei letterati d'Italia* (t. IV), est le premier écrivain

qui ait appelé l'attention sur le facteur particulier de Ferdinand de Médicis.

348. — Mécanique de piano, de Marius.

On a vu (p. 79) que le facteur Marius soumit à l'approbation de l'Académie des sciences, en 1716, le modèle de ses « clavecins à maillets », dont la mécanique était disposée comme ce modèle. — Marius qui, vraisemblablement, vécut de 1670 à 1730 environ, était doué d'un génie fort inventif : c'est à ce facteur qu'on doit les parapluies et les ombrelles à manche qui se replie.

349. — Mécanique de piano, de Schrœter.

L'organiste Christophe-Théophile Schrœter (1699-1782) a imaginé ce système de mécanique en 1717, pendant qu'il étudiait à l'école de la Croix, à Dresde. En 1721, il exposa deux instruments dotés de ce nouveau genre de mécanique, mais il ne semble pas que son innovation ait obtenu de succès. A Godefroy Silbermann (Frauenstein, 14 janvier 1683 — Dresde, 4 août 1753) revint l'honneur d'avoir construit les premiers pianos qui aient attiré l'attention et conquis la faveur des artistes allemands.

350. — Mécanique de piano, de Mason.

Le Révérend William Mason (Hull, 1725 — Aston, 1797) est plus connu comme ami du poète Gray et comme auteur d'ouvrages sur la musique d'église que comme inventeur de perfectionnements dans la mécanique du piano. Il faut cependant le classer parmi ceux qui contribuèrent à mettre cet instrument en faveur chez nos voisins d'outre-Manche.

351. — Mécanique de piano, de Stein.

L'organiste Jean-André Stein (Augsbourg, 1728 — 22 février 1792) compte parmi les meilleurs facteurs du siècle dernier. Élève de Silbermann, il imagina ce modèle de mécanique à pilote simple et à marteau suspendu par une charnière en peau, et ce système trouva bientôt de nombreux imitateurs. Mozart a parlé dans les termes les plus élogieux de Stein, qui donna des preuves multiples de son génie inventif. Ce facteur a décrit lui-

même le *Melodica*, instrument à clavier dû à son désir de rendre le piano expressif (*Beschreibung meiner Melodica*, Augsbourg 1773), et on lui doit un clavicorde qu'il appela *Polytoni-clavicordium* (1769), ainsi qu'un grand piano double qu'il nomma d'abord *Vis-à-vis*, puis *Harmonicon* (1789).

352. — Mécanique de piano, de Zumpe.

L'Allemand Johannes Zumpe vint s'établir à Londres vers 1760, et, dès 1765, y construisit des pianos carrés, qui firent promptement fortune en Angleterre. Est-ce à lui ou à Frederici, de Gera, qu'il faut attribuer l'honneur d'avoir imaginé cette forme d'instrument? Quoi qu'il en soit, la mécanique et les pianos carrés de Zumpe jouirent d'une grande et longue faveur.

Les six modèles qui portent les n°s 347-52 proviennent du Musée Kraus.

353. — Mécanique de piano à queue d'Érard.

Type primitif de la mécanique à double échappement imaginée par Sébastien Érard en 1821 et considérée avec raison comme marquant une ère nouvelle dans l'histoire de la facture du piano.

354. — Mécanique de piano à queue d'Érard.

Modèle perfectionné et définitif de la mécanique à double échappement de Séb. Érard.

355. — Mécanique de piano carré d'Érard.

C'est le modèle de piano carré à simple échappement adopté définitivement par Séb. Érard en 1815.

356. — Mécanique de piano droit d'Érard.

Ce modèle de piano droit à cordes obliques date de 1836 et il est dû à Pierre Érard (1794-1855) qui, jusqu'à la fin de sa carrière, ne cessa de contribuer aux progrès de la facture des pianos de tous les types.

357. — Barre harmonique avec sillet, barrage métallique et sommier d'attache en fer d'un piano à queue d'Érard.

Cet important modèle permet d'embrasser d'un seul coup

d'œil les innovations imaginées par Pierre Érard pour rendre le piano à queue d'une solidité à toute épreuve.

Les cinq modèles précédents, d'une exécution fort soignée, (nº 353 à 357) ont été offerts au Musée par Mme Érard.

358. — Mécanique de piano, de Petzold.

Modèle de la mécanique de piano carré que Petzold mit en faveur. (*Don de M. A. Bord.*)

359. — Barre harmonique et sillet sans agrafes, de A. Bord.

En 1841, le facteur de pianos Antoine Bord imagina de rendre la barre harmonique indépendante du sommier. En 1882, il inventa le sillet sans agrafes, dont on voit ici le modèle. (*Don de M. A. Bord.*)

360. — Mécanique de piano, de MM. Pleyel, Wolff et Cie.

Modèle des derniers perfectionnements apportés en 1882 à la mécanique des pianos à queue de cette maison. (*Don de MM. Pleyel, Wolff, et Cie.*)

361. — Piano enharmonique et chromatique.

Cet instrument, imaginé par les savants littérateurs-musiciens Vincent, de l'Institut, et Bottée de Toulmon (1797-1850), bibliothécaire du Conservatoire (1831-50), a été construit par Roller et Blanchet, les habiles facteurs de pianos droits et de pianos transpositeurs. Il est à double clavier et comprend 2 octaves. Chacun des deux claviers a 15 touches : sur l'un, destiné à servir de terme de comparaison, toutes les notes sont fixes et rendent les sons de notre système diatonique moderne, ou, plus exactement, ceux du genre *diatonique ditonique* de Ptolémée. Les cordes de l'autre clavier, préalablement accordées à l'unisson de celles du premier, peuvent, sans changer de tension, varier de longueur dans la partie vibrante, ce qui perme aux sons rendus de s'élever par degrés continus depuis l'unisson de la corde immédiatement plus grave jusqu'à celui de la corde immédiatement plus aiguë. Leur variation comprend ainsi, suivant les cas, soit un ton et demi, soit deux tons. (*Don de Mme Bottée de Toulmon.*)

Le but que s'étaient proposé les érudits Vincent et Bottée de

Toulmon en imaginant cet instrument, c'était de résoudre la difficulté principale que présente la musique des anciens Grecs, d'en reproduire avec exactitude les intonations et les intervalles et de démontrer l'existence des genres enharmonique et chromatique.

(V. Extrait de la séance de l'Académie des inscriptions et belles-lettres du 18 décembre 1840.)

Dès le seizième siècle, on avait inventé un instrument du même genre que celui-ci. (V. Nic. Vicentino : *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Venise, 1555, in-fol., et, mieux encore, l'ouvrage du même auteur initulé : *Descrizione dell' Arciorgano, nel quale si possono eseguire i tre generi della Musica diatonica, cromatica ed enarmonica. — Venezia*, 1561.)

362. — Orphica.

Cet instrument à clavier d'une étendue de 3 octaves et demie est monté de cordes métalliques. La forme en est assez pittoresque et rappelle celle d'une harpe couchée au-dessus d'une boîte carrée à clavier. L'invention de l'*Orphica* remonte à 1795; elle est due au Viennois Cl. Rollig (1761-1804), qui se fit connaître par son talent sur l'harmonica et qui imagina plusieurs instruments d'une construction ingénieuse, mais de nulle valeur musicale. (*Collection Clapisson.*)

SECTION II.

Instruments à vent des pays européens.

Depuis Sauveur et surtout depuis Chladni, on a reconnu que le timbre d'un instrument à vent dépend non pas de la matière avec laquelle on le fabrique, mais des proportions intérieures et de la forme du tube sonore, ainsi que du moyen employé pour mettre en vibration la colonne d'air.

Comme autrefois, il ne faut donc plus ranger les instruments à vent en deux grandes catégories : les instruments en bois et les instruments en cuivre. A cette division inexacte et incomplète, mieux vaut substituer un classement plus rigoureux, et adopter celui qui indique clairement le genre de procédé auquel on recourt pour produire le son. Or chacun sait que la colonne d'air contenue dans un tuyau s'ébranle soit par le souffle de l'homme, soit à l'aide d'une soufflerie mécanique; mais tous les instruments que le musicien anime de son souffle, ne s'embouchent pas de la même façon. Il y a les instruments *à bouche,* ainsi nommés parce que les lèvres de l'exécutant s'appliquent sur une bouche ou ouverture biseautée, latérale ou longitudinale; les instruments *à anche,* qui doivent leur timbre particulier à une languette de roseau ou de métal ajustée à la partie supérieure du tube sonore et soumise à l'action d'un courant d'air; les

instruments *à embouchure,* qui se jouent à l'aide d'un petit bouquin hémisphérique ou conique, tantôt fixe, tantôt mobile. Outre ces trois familles d'un caractère bien tranché, il y a encore celle des instruments à vent avec réservoir d'air, qui, elle-même, se subdivise en plusieurs branches, selon que ces instruments sont avec ou sans tuyaux, avec ou sans clavier, avec ou sans soufflerie mécanique. Dans la classification qui va suivre, nous adopterons les quatre divisions que nous venons d'indiquer.

I.

INSTRUMENTS A BOUCHE, AVEC OU SANS BEC.

Les Romains donnaient le nom général de *fistula* et de *calamus* aux instruments de musique qui ont formé la famille des flûtes et la famille des chalumeaux. La première semble celle dont l'origine remonte à l'époque la plus reculée, et la poétique fable de la nymphe Syrinx rappelle qu'un musicien amoureux apprit à faire chanter les roseaux en écoutant, le long d'une rivière bordée de hautes herbes, la voix de la nature, dans laquelle il croyait reconnaître celle de sa bien-aimée.

Dès la plus haute antiquité, il y eut quatre espèces de flûtes : la flûte droite, la flûte traversière, la flûte à plusieurs tuyaux ou flûte de Pan, et la flûte double. — La branche la plus nombreuse et la plus intéressante de cette famille d'instruments est, sans contredit, celle des flûtes droites qui étaient percées de 3, 6 ou 9 trous, indépendamment de ceux des deux extrémités et de l'ouverture latérale appelée *lumière*. Elles avaient pour embouchure une sorte de gros sifflet qui formait la tête de l'instrument et qui leur a valu le nom de *flûtes à bec*. L'air insufflé par

ce bec va frapper une paroi taillée en biseau; — ce qui explique pourquoi les flûtes droites, antiques ou modernes, sont classées maintenant parmi les instruments à bouche biseautée.

Des flûtes droites à 3 trous, il nous reste le flûtet des Basques et le galoubet des Provençaux; et les flûtes à 6 trous placés sur une même ligne, dont une des variétés se nommait l'*arigot*, ont donné naissance au flageolet moderne. Quant aux flûtes à 9 trous, qu'on nommait *flûtes douces* ou *flûtes d'Angleterre*, elles composaient tout un système du grave à l'aigu, et elles ont figuré dans les orchestres jusqu'au siècle dernier.

Elles ont été détrônées par un instrument à bouche latérale, par la flûte traversière que les Grecs appelaient *plagiaulos*. Eustache Deschamps en parle comme d'un instrument déjà fort répandu au quatorzième siècle. La flûte eunuque qui, à vraiment parler, n'est qu'un mirliton, ne peut-elle pas être considérée comme l'ancêtre modeste de la flûte traversière? Quoi qu'il en soit, la flûte traversière, de même que la flûte à bec, avait un système complet comportant une série d'instruments congénères dont le timbre et l'étendue étaient gradués d'après les règles qu'on suit pour classer les voix. Le fifre était à ce système ce que le flageolet était au système des flûtes droites. Nous n'avons plus aujourd'hui de basse de flûte traversière, mais plusieurs compositeurs ont écrit des passages symphoniques qui rappellent les anciens *concerts de flûtes*, en ce sens que trois flûtes s'y font harmonie.

La flûte de Pan, à 7, 9, 12 et 16 tuyaux, est à bouche longitudinale, puisqu'on insuffle l'air en appliquant les lèvres contre l'orifice même du tuyau. Cet instrument offre d'autant plus d'intérêt au point de vue historique qu'il a très vraisemblablement donné l'idée de l'orgue. Les plus anciens modèles d'orgue, en effet, ressemblent

à une grande flûte de Pan munie d'un appareil hydraulique ou d'une soufflerie.

La flûte double des anciens a donné lieu à de bien savantes dissertations. Nous ne pouvons ici que renvoyer le lecteur aux ouvrages spéciaux, entre autres au livre de Jean Meursius intitulé : *Collectanea de Tibiis veterum*, Sora, 1641, et à celui de Gaspard Bartholin qui a aussi pour titre : *De Tibiis veterum*, Rome, 1677, et qui renferme des figures fort instructives.

La flûte double, que nous a léguée l'antiquité, a inspiré l'idée de la flûte d'accord ou flûte harmonique, aujourd'hui délaissée.

363. — Galoubet en palissandre.

Ce galoubet, dont le sifflet et les anneaux sont en ivoire, est percé de 3 larges trous ovales ayant la même dimension. L'instrument porte le nom de G. Lot, surmonté d'une étoile. Ce facteur était fils de Thomas Lot, un des cinq maîtres constructeurs d'instruments à vent établis à Paris en 1752 et qui adressa au roi une requête contre les tabletiers (1758). Th. Lot fut nommé maître-juré-comptable de la corporation des faiseurs d'instruments en 1770. (*Collection Clapisson.*)

Le galoubet (du provençal *gal*, joyeux, et *oubet* pour *aubet*, diminutif de *auboï*, hautbois) est le plus aigu des instruments à vent. Il est en *ré*, il sonne 2 octaves plus haut que la flûte traversière, une octave au-dessus de la petite flûte, et il a une étendue de 2 octaves. On parvient avec peine à déployer du talent sur cet instrument, parce que la main gauche seule sert à le tenir et à le mettre en jeu; il a eu cependant ses virtuoses, et J.-N. Carbonel (1761-1804) a publié en 1786 une méthode de tambourin et de galoubet.

364. — Galoubet de Delusse.

Ce galoubet en ébène a des viroles d'ivoire. (*Collection du Dr Fau.*)

365. — Galoubet en ébène.

Le sifflet et les anneaux sont en ivoire. Il est percé de deux larges trous sur le devant et d'un seul du côté opposé. (*Collection Clapisson.*)

366. — Galoubet en bois jaune.

Le sifflet et les anneaux sont en ivoire. Le corps de l'instrument porte le nom du facteur ainsi disposé :

CHATEAU.
MINOIS.

Alphonse Chateau Minois, qui était d'origine provençale, vint s'établir à Paris et se fit remarquer au théâtre des Variétés amusantes où il était engagé pour jouer de la flûte et du tambourin. En 1807, il fut attaché au théâtre du Vaudeville en qualité de joueur de galoubet. Ce facteur-virtuose est mort en 1819.

367. — Galoubet en ébène.

Il a des viroles en ivoire. (*Collection du Dr Fau.*)

368. — Galoubet ou flûtet basque.

Ce galoubet à trois trous est en buis et semblable à ceux dont se servent ordinairement les joueurs de tambourin à cordes, de Gascogne. (*Collection du Dr Fau.*)

369. — Petit flageolet en ivoire.

Il est percé de 4 trous par devant et de 2 trous par derrière. Au-dessous de la lumière on lit, presque effacé, le nom du facteur : COR ET. (*Collection Ad. Sax.*)

370. — Petit flageolet en ivoire.

Il est percé de 6 trous et n'a que 11 centimètres de longueur, bec compris. (*Collection Clapisson.*)

371. — Petit flageolet en buis.

Il est assez finement tourné, et de la même dimension que le précédent : 5 trous sur le devant et 2 trous du côté opposé. (*Collection Clapisson.*)

372. — Petit flageolet en ébène.

Il est long de 17 centimètres, bec compris, et percé de 6 trous

dont 4 par devant. La tête et l'extrémité inférieure de l'instrument sont en ivoire. (*Collection Clapisson.*)

373. — Petit flageolet.

Ce flageolet en bois brun est de ceux dont on se sert pour enseigner à chanter aux oiseaux. (*Collection du Dr Fau.*)

374. — Flageolet en buis.

Même genre d'instrument. (*Collection du Dr Fau.*)

375. — Petit flageolet en buis.

Cet instrument à pompe, d'une grande élégance, est l'œuvre de Lecler. Cet habile facteur travaillait encore en 1769, et l'on voit qu'au-dessus de son nom il gravait une étoile. (*Collection Clapisson.*)

376. — Flageolet en si bémol.

Le bec et l'anneau sont en corne; le corps de l'instrument, percé de 4 trous par devant et de 2 trous du côté opposé, est en bois de buis. (*Collection Clapisson.*)

377. — Jeu de flageolets (style Louis XVI).

Ces 4 flageolets en ébène —, avec bec et garniture en ivoire, sont l'œuvre de Tirouvil frère. Ils n'ont pas de clefs et sont percés de 4 trous par devant et de 2 trous par derrière. Le plus long est en *ré;* le plus court est en *la;* les 2 autres sont en *fa* et en *sol.*

Le flageolet est surtout un instrument de musique de danse. Son étendue ordinaire est de 2 octaves (du *ré* des lignes de la clef de *sol* au 2e *ré* des lignes additionnelles). Guerre, Buffet, Gyssens et autres facteurs en ont amélioré la construction et l'ont doté de clefs assez nombreuses. Il existe des méthodes françaises de flageolet : les plus répandues sont celles de Bousquet, de Cournaud et du célèbre virtuose Collinet.

378. — Flageolet en ardoise.

Cet instrument de fantaisie, sculpté avec beaucoup de finesse, est percé de 5 trous. Une légère virole en argent, avec lamette s'étendant jusqu'à l'extrémité du sifflet, en garnit l'embouchure.

378 *bis*. — Flageolet de Jos. Vimeux.

Il est percé de 6 trous et porte la marque de fabrique d'Hérouard frères. Le compositeur Joseph Vimeux s'en est longtemps servi. (*Don de Mme Godin.*)

379. — Flageolet à 7 clefs.

Ce flageolet en ébène, dont la garniture est en argent, est l'œuvre de Guerre, facteur d'instruments à vent qui obtint une mention honorable à l'Exposition de 1827. (*Collection Ad. Sax.*)

380. — Petit flageolet.

Il est en ébène, à 5 clefs et à virole d'argent, avec clef d'*ut*, et il a été fabriqué par Gautrot-Marquet pour un amateur distingué, M. Édouard Dalloz, qui l'a donné au Musée.

381. — Flageolet rustique.

Il est en bois et percé de 6 trous. Ce genre d'instrument est d'un usage fréquent dans la Haute-Garonne et dans le Gers. (*Don de M. Ch. Durand, de Bordeaux.*)

382. — Canne-flageolet.

L'instrument est percé de 6 trous dont 4 sur le devant. (*Collection Clapisson.*)

383. — Flageolet double de Bainbridge.

Il est en bois jaune et a une longueur totale de 0m,40.

C'est en 1810 que Bainbridge conçut l'idée de ce flageolet double, pour lequel il prit un brevet en France (1816). Cet ingénieux facteur anglais imagina cet instrument pour obtenir la plus grande partie des notes naturelles et des gammes diésées ou bémolisées, à l'aide d'un mouvement symétrique des doigts. Vers 1824, il inventa un flageolet triple qui descendait jusqu'au *sol* d'entre les lignes de la clef de *fa*. (*Don de M. H. Garimond.*)

384. — Flageolet double.

De la même sorte que le précédent, cet instrument, long de 0m,48, porte la marque : *Simpson*, 260, *Regent street*, *London*.

385. — Flageolet à trois corps.

Il est en buis et n'a qu'un seul bec pour les trois corps. Ce

curieux instrument porte le nom de son auteur : « David, à Dijon. » (*Collection Besse-Dumas.*)

386. — Flûte à bec en ivoire.

Elle est en ivoire uni, longue de 36 centimètres, bec compris, et percée de 8 trous, dont 6 sur le devant. Point de nom d'auteur, mais pour marque de fabrique les lettres *i c g.* (*Collection Besse-Dumas.*)

La flûte à bec, qu'on appelait aussi *flûte douce* et *flûte d'Angleterre*, a longtemps été en faveur. Le diapason de cet instrument s'étendait depuis le *fa* grave jusqu'au 3e *sol* du violon. Ce sont des flûtes à bec qui exécutaient les parties de flûte qu'on trouve dans les partitions de Lully et de ses contemporains. — Le P. Mersenne et Hotteterre (*Principes de la flûte*, Amsterdam, 1710) ont donné la tablature de la flûte à bec.

387. — Flûte douce en ivoire.

Elle est percée de 8 trous. Les anneaux en sont ornés de petits points en ébène imitant des rangées de perles noires. La longueur de l'instrument, bec compris, est de 47 centimètres.

388. — Flûte à bec.

Elle est en bois jaune nuancé et longue de 50 centimètres, bec compris. Le bec et la garniture, en ivoire, sont ornés de colliers de perles en ébène. Sur le 1er corps supérieur et le 2e corps de cet instrument du temps de Louis XIV, on lit, gravé au feu entre 4 fleurs de lis, le nom de Dupuis, facteur qui était établi en 1691 carrefour de l'École, à Paris. (*Don de M. Eugène Sauzay.*)

389. — Flûte douce en marbre.

Elle est longue de 50 centimètres, bec compris, et taillée dans un morceau de marbre blanc. Entre la lumière et les sept trous dont elle est percée sur le devant, on remarque les armes de la maison d'Autriche. Nous croyons que cette flûte date du dix-septième siècle et qu'elle est l'œuvre du sculpteur de Carrare Marcangelo Grandi, qui fit sept instruments de marbre pour le compte du duc d'Este. Elle a été rapportée d'Italie par

Clodion et donnée au Musée par le célèbre statuaire Aug. Dumont, qui la tenait de son père, ami de Clodion.

390. — Flûte douce en ivoire.

Elle est finement sculptée. Le corps du sifflet est orné d'une tête de poisson, au-dessous de laquelle s'enroulent des feuilles d'acanthe. Le second corps est lisse, percé de 6 trous d'un côté et d'un trou à la partie supérieure du côté opposé. Le 3e corps, qui se termine en entonnoir, est supérieurement gravé et percé d'un trou.

On remarque sur le 2e corps un écusson et quelques lettres gravées à la pointe, à l'état fruste.

Voici les dimensions exactes de ce bel instrument : longueur totale : 0m,50. Corps du sifflet : 0m,20. 2e corps : 0m,19. 3e corps : 0m,11. Diamètre intérieur du 1er corps 0,019; *id.*, à la base : 0,014. (*Collection Clapisson.*)

391. — Flûte douce en ivoire sculpté.

Elle est en tout semblable à la précédente et, comme elle, provient de la collection Soulage. (*Collection Clapisson.*)

392. — Boîte de flûtes douces en ivoire.

Cette boîte, couverte en parchemin gaufré et doré, contient une paire de flûtes (en *fa*), longues de 50 centimètres et de petites flûtes (en *la*), longues seulement de 26 centimètres, bec compris. Ces 4 instruments portent le nom de Schlegel et, audessous, celui de Bâle, ville où ce facteur était établi à la fin du dix-septième ou au commencement du dix-huitième siècle.

393. — Flûte à bec en écaille.

Elle est longue de 51 centimètres, bec compris. Le bec et la garniture sont en ivoire. On lit au-dessous du sifflet le nom de I. Hertz, qui est surmonté d'une couronne fermée.

394. — Flûte à bec en écaille.

Le bec et les anneaux sont en ivoire. Ce bel instrument, long de 52 centimètres, bec compris, porte au-dessous du sifflet le nom et la marque de fabrique de Bressan.

395. — Flûte douce en ivoire sculpté.

Cette flûte douce, en *la*, longue de 44 centimètres bec com-

pris, est en ivoire et sculptée avec une finesse extrême. Au-dessous de la lumière on remarque un trophée d'instruments de musique d'un goût exquis. Le pourtour de la virole bombée qui se trouve un peu au-dessus du pavillon est également orné d'instruments de musique, de cahiers ouverts et d'un masque gravés avec une délicatesse remarquable. Cet instrument, d'un admirable fini de travail, date du temps de Louis XVI et provient de la vente Rossini.

396. — Flûte douce (en sol).

Elle est en buis, avec garniture en corne, et longue de 45 centimètres, bec compris. (*Collection Clapisson.*)

397. — Flûte douce (en fa).

Elle est en buis, longue de 49 centimètres, bec compris, et l'œuvre du facteur allemand J.-W. Oberlender. (*Collection Georges Kastner.*)

398. — Flûte douce (en fa).

Instrument en buis du même facteur et long de 50 centimètres, bec compris. (*Collection Clapisson.*)

399. — Flûte douce (en fa).

Cet instrument en buis a une longueur totale de 49 centimètres. Il porte le nom du facteur C. Rykel et celui du célèbre facteur J. Denner (Leipzig, 1655 — Nuremberg, 1707) qui avait pris pour marque de fabrique un laurier gravé au feu entre ses deux initiales : I. D. (*Collection Clapisson.*)

400. — Flûte douce (en fa).

Elle est en buis et longue de 51 centimètres, bec compris. (*Collection Clapisson.*)

401. — Flûte douce (en ut).

Cette flûte en buis, longue de 66 centimètres, bec compris, ne porte point de marque de fabrique, mais nous la croyons d'origine allemande. Geo. Kastner en avait fait l'acquisition à Strasbourg. (*Collection Clapisson.*)

402. — Flûte douce.

Elle est en bois brun, à grosses viroles d'ivoire et percée de

7 trous ouverts et d'un trou bouché par une clef à patte. Cet instrument, long de 69 centimètres, bec compris, porte le nom du célèbre facteur Henri Hotteterre, dont le petit-fils, Louis Hotteterre, surnommé le Romain à cause du voyage qu'il fit en Italie et de son séjour à Rome, a publié une méthode de flûte à bec. (*Collection du Dr Fau.*)

403. — Flûte douce.

Elle est en buis, à trois corps avec moulures et garnie d'une clef en cuivre. Cet instrument, long de 69 centimètres, est dû à S. Lener. On remarque au-dessus du nom de ce facteur un ♁, signe indiquant sans doute qu'il habitait une ville épiscopale.

404. — Flûte douce (ténor).

Elle est en bois jaune, faite d'un seul morceau, et percée de 7 trous ouverts et d'un trou bouché par une clef à patte. Cette flûte, longue de 72 centimètres, porte deux feuilles de trèfle pour marque de fabrique, comme les nos 409 et 410, mais nous ne la croyons pas du même facteur que ces deux derniers instruments.

La flûte-ténor s'étendait du *si* ♭ sur la 2e ligne de la clef de *fa* jusqu'au *sol* d'entre les lignes de la clef de *sol*.

405. — Fragment de flûte à bec en bois.

Par la nature du dessin et par la beauté de l'exécution, ce corps supérieur de flûte à bec semble dû à l'habile artiste qui a exécuté les nos 390 et 391. (*Collection Clapisson.*)

406. — Fragment de flûte à bec en ébène.

Cette flûte était fort élégante. Le corps supérieur est enrichi d'incrustations en argent d'une admirable finesse. (*Collection Clapisson.*)

407. — Canne-flûte à bec.

Elle est percée de 7 trous ouverts et d'un trou bouché par une clef en cuivre. Le manche de cette canne réprésente un oiseau et est orné de pierres et de perles. (*Collection Clapisson.*)

408. — Flûte droite.

Elle est en bois, longue de 92 centimètres, et percée de

8 trous dont un bouché par une clef à pattes. Elle porte pour marque de fabrique une feuille de trèfle gravée au feu. Cet instrument semble d'origine allemande et de la première moitié du dix-septième siècle.

409. — Flûte à bec-basse en forme de colonnette.

Cette flûte à bec-basse, en *si* ♭, a deux octaves d'étendue au moins; un habile exécutant pourrait sans doute obtenir deux notes de plus au grave et plusieurs à l'aigu. Le son en est doux, mélancolique et, pour ainsi dire, mystérieux.

Cet instrument unique, marqué de deux feuilles de trèfle gravées au feu, provient de la collection du savant E. de Coussemaker. Long. tot. : 0^{m},73.

410. — Basse de flûte à bec du seizième siècle.

Cet instrument unique, en forme de colonnette et du même facteur que le n° 409, est en *mi* ♭. Il a aussi deux octaves d'étendue, plus sans doute deux notes au grave et quelques notes factices à l'aigu qu'un virtuose réussirait à faire entendre. — Long. totale : 0^{m},94. (*Collection Clapisson.*)

Ces deux flûtes douces, auxquelles on a donné la forme d'une colonne ornée d'une base et d'un chapiteau, sont munies de deux boîtes acoustiques, dont une est destinée à protéger deux clefs. Elles sont richement décorées d'ornements en cuivre gravé et découpé à jour.

Comme le musée du Conservatoire de Bruxellès possède une flûte du même genre, longue seulement de 0^{m},51, nous pensons qu'un facteur de la fin du seizième siècle avait imaginé de créer un concert de ces flûtes en forme de colonnettes. Nous n'avons jusqu'ici trouvé dans aucun livre imprimé, dans aucun manuscrit ni aucune œuvre gravée, dessinée ou peinte, la figure de ces très curieux instruments.

411. — Basse de flûte à bec.

Cette flûte basse a une longueur totale de 1^{m},09. Elle est de Rippert, qui avait pour marque de fabrique un dauphin gravé au feu. (*Collection Clapisson.*)

412. — Basse de flûte à bec.

Elle mesure 1^m,16 et date du règne de Louis XIII, mais elle ne porte aucune marque de fabrique.

413. — Basse de flûte à bec.

Ce bel instrument à chapeau tourné et à grosses viroles d'ivoire n'a qu'une clef. Il est de la même longueur que le précédent, et il porte le nom du célèbre facteur Hotteterre gravé au feu et pour marque de fabrique une ancre. La marque de fabrique d'Hotteterre père (nº 402) était différente, mais nous ne pouvons l'indiquer avec précision, car elle est presque effacée sur le seul instrument que nous possédons de cet auteur. Plusieurs fils du vieux Hottetèrre excellèrent comme lui dans la fabrication des instruments à vent : Nicolas ou plus familière ment Colin Hotteterre, établi rue d'Orléans, à Paris, en 1691, et Jean, qui demeurait rue des Fossés-Saint-Germain, à la même époque, ont acquis une juste renommée. Nous croyons que ce beau spécimen de flûte basse est de Nicolas Hotteterre, sans le pouvoir affirmer positivement. (*Collection du Dr Fau.*)

414. — Basse de flûte à bec.

Cette flûte basse est ornée d'une tête de nègre bien sculptée, en bois de chêne. De la bouche de ce nègre sort le siphon; le bec est en ivoire.

Le corps supérieur, percé d'un côté de 3 trous, fort distants l'un de l'autre, et d'un seul trou, du côté opposé, a 66 centimètres de longueur; le second corps mesure 22 centimètres jusqu'au bourrelet qui supporte la clef, et 34 centimètres depuis la clef jusqu'à l'extrémité du pavillon. La longueur totale de l'instrument, tête comprise, est de 1^m,34.

Le son de cette flûte basse est plein, agréable et doux.

L'étendue ordinaire de la flûte basse est celle-ci : du *fa* audessous des lignes de la clef de *fa* jusqu'au *ré* à vide du violon.

415. — Flûte d'accord ou flûte harmonique.

Elle est en bois de grenadille, à double embouchure et à double perce. Point de nom de facteur. (*Collection Clapisson.*)

Cet instrument, le plus petit de la famille des flûtes à bec,



était en grande faveur au dix-septième et au dix-huitième siècle; les femmes elles-mêmes apprenaient à en jouer. Ces deux flûtes réunies étaient accordées à la tierce.

416. — Flûte d'accord en ivoire.

Elle est d'un seul morceau. Sur le devant, elle est percée de 7 trous à double chambre, communiquant aux deux corps de l'instrument. Le côté opposé est percé en bas de plusieurs trous dont la disposition mérite d'être étudiée, et en haut d'un double trou.

Cette belle pièce, qui provient de la collection Soulage, est l'œuvre d'Anciuti; au-dessous du nom de ce facteur, on lit : *Milano*, 1722. (*Collection Clapisson.*)

417. — Flûte harmonique en ébène.

Cet instrument, d'un seul morceau, est garni en argent et porte le nom de James, à Paris. (*Collection Clapisson.*)

418. — Flûte d'accord en ébène.

Bien qu'elle soit d'une construction élégante, le facteur ne l'a point signée. (*Collection Clapisson.*)

419. — Flûte harmonique.

Cet instrument en bois est du facteur Walch. (*Collection du Dr Fau.*)

420. — Flûte harmonique.

Elle a $0^{m},40$ de longueur. Les deux corps sont en bois et enrichis d'ornements en cuivre repoussé avec pierres incrustées dans le métal.

421. — Flûte d'accord, genre rustique.

Un des deux flageolets seulement est percé de six trous. (*Don de Fric Triébert.*)

422. — Flûte eunuque.

Cet instrument, d'une forme élégante et pittoresque, est en bois jaune et long de 88 centimètres. Il semble dater du temps de Henri III. Pièce rarissime.

Le P. Mersenne nous apprend que, sous Louis XIII, les concerts de flûtes eunuques étaient en faveur.

423. — Mirliton en roseau, avec bouts en ivoire.

Il est orné d'un joli dessin gravé. (*Collection Clapisson.*)

424. — Flûte antique.

Cette belle copie a été exécutée par M. Victor Mahillon, d'après une flûte romaine trouvée à Pompéia. L'instrument se compose d'un tuyau cylindrique d'ivoire percé de trous latéraux et sur lequel glissent sans aucune perte d'air des douilles tournantes en métal. (*Don de M. V*[or] *Mahillon.*)

425. — Flûte en ut.

Cet instrument en buis, à viroles de cuivre, est l'œuvre d'Adler père, habile luthier établi à Paris sous le premier Empire. Ce fifre a été oublié chez le père de M. Eug. Jancourt à Château-Thierry, après la bataille de Montmirail. (*Don de M. Eugène Jancourt.*)

Le fifre est d'origine suisse et a longtemps été en usage dans nos musiques militaires. Cet instrument sans clefs et percé de 6 trous ne résonnait pas juste à l'octave supérieure de la flûte, comme l'*ottavino :* il jouait en *ré*, quand l'harmonie était en *ut.*

426. — Fifre en si ♭ de Savary.

Cet instrument, fabriqué par Savary, est celui dont il joua tant qu'il fit partie de la musique des Pupilles de la garde. Premier prix de basson du Conservatoire et virtuose attaché à l'orchestre de l'Opéra italien, Savary se fit ensuite connaître comme facteur de bassons et s'est acquis en cette qualité une réputation méritée. (*Don de M. Jancourt.*)

427. — Petite flûte en ivoire.

Elle est en *si* ♭, munie d'une clef en argent et sans nom d'auteur. (*Collection Ad. Sax.*)

428. — Petite flûte, de Laurent.

Elle est en cristal, à trois clefs et à viroles d'argent. — Laurent a fabriqué fort peu d'instruments de ce modèle. (V. n° 445 et n° 446.) (*Don de M. Jos. Tournier.*)

429. — Ottavino.

Cette petite flûte est en bois de grenadille et percée de sept

trous, dont un bouché par une clef en argent. Cet instrument, avec viroles d'ivoire, porte la marque de ses auteurs : Clair, Godfroy aîné. (*Don de M. Eugène Fréville.*)

On appelle la petite flûte *piccolo* ou *ottavino*. Cette dernière appellation indique qu'elle sonne une octave plus haut que la flûte ordinaire, dont elle a l'étendue.

430. — Petite flûte (en ut) de Tulou.

Elle est en bois de grenadille et garnie de 4 clefs d'argent. Cet *ottavino* est celui dont se servait M. Moudrux, flûtiste distingué et musicien de la chambre du roi Louis-Philippe, qui mourut à Paris en 1859. Cet artiste estimable était chevalier de la Légion d'honneur. (*Don de M. Jancourt.*)

431. — Ottavino.

Cette petite flûte, dont la garniture et les quatre clefs sont en argent, a été fabriquée par Louis Lot, dont elle porte le nom suivi du mot Paris et du numéro : 893. (*Don de Mme Bouclier.*)

432. — Ottavino.

Cette petite flûte, en bois de grenadille, est munie de cinq clefs en argent et a été faite par Louis Lot, qui l'a marquée de son nom sur les deux corps et lui a donné le nº 531. (*Don de Mme Bouclier.*)

433. — Modèle de flûte en la ♭.

Cet instrument de Buffet-Crampon, à l'usage des musiques militaires, est en bois, avec viroles d'ivoire et 4 clefs en cuivre. Ce modèle est d'une très grande rareté; peut-être même est-il devenu unique. (*Don de M. Jancourt.*)

434. — Flûte tierce.

Cet instrument, en bois d'ébène avec viroles d'ivoire et 4 clefs d'argent, est de Clair, Godfroy aîné. (*Don de M. Eugène Fréville.*)

La flûte tierce sonne une tierce mineure plus haut que la flûte ordinaire : son étendue réelle est donc du *fa* au-dessus de la 1re ligne de la clef de *sol* jusqu'au 2e *ut* des lignes additionnelles. Cet instrument n'est guère employé que dans la musique militaire.

435. — Flûte traversière en porcelaine de Saxe.

Cette flûte en porcelaine blanche est ornée d'une guirlande de fleurs peintes s'enroulant d'un bout à l'autre de l'instrument, qui se compose de 4 corps reliés entre eux par de minces anneaux dorés et qui ne compte qu'une seule clef. Le 1er de ces corps, celui de l'embouchure, se nomme *tête;* le 2e s'appelle *corps du milieu;* le 3e *petit corps*, et le 4e *patte.* (*Collection Clapisson.*)

436. — Flûte en porcelaine de Saxe.

Elle ressemble à la précédente, mais les peintures en sont moins délicates et les anneaux dorés pourraient avoir plus d'élégance. — Ces deux flûtes sont des pièces rares de haute curiosité. (*Collection Clapisson.*)

La flûte à 7 trous ouverts et à une seule clef resta en usage jusque vers 1790. Quantz, le maître de flûte du roi de Prusse Frédéric II, avait, il est vrai, imaginé de recourir à une seconde clef pour faire sentir la différence d'un *comma* qui se trouve entre le *ré* ♯ et le *mi* ♭; mais on jugea que cette clef compliquait le mécanisme sans permettre d'arriver à un résultat appréciable, et l'on y renonça vite.

437. — Flûte traversière du dix-septième siècle.

Elle est en ivoire, ornée de lunes et d'étoiles gravées à la pointe et garnie d'une clef en argent. (*Collection Clapisson.*)

438. — Flûte en bois et en os.

Le corps supérieur est en bois et les autres corps sont en os. Cet instrument n'a qu'une clef et date du temps de Louis XIV. Il est accompagné de son corps de rechange. Pièce rare. (*Collection du Dr Fau.*)

439. — Flûte en ivoire vert.

Cette flûte à une clef, accompagnée de son corps de rechange, est de Rizey. Le nom de ce facteur est surmonté d'une fleur de lis. (*Collection du Dr Fau.*)

440. — Flûte en ivoire à une clef.

Elle est longue de 0m,71 et accompagnée de ses corps de re-

change. Chaque corps porte le nom du facteur Schlegel. La clef se peut allonger ou raccourcir, selon la longueur du doigt et pour la plus grande commodité de l'exécutant. (*Don de M. Ernest Loup.*)

441. — Flûte en la.

Cette flûte en bois de buis, garnie en ivoire et munie d'une seule clef en argent, porte le nom de Naust gravé au feu. Ce facteur était établi à Strasbourg au siècle dernier. (*Collection Ad. Sax.*)

442. — Flûte de Winnen.

Elle est à une seule clef. (*Don de M. P. Biston.*)

443. — Canne-flûte.

Elle est en bois tourné au tour, imitant les nœuds d'un bambou, avec anneaux en corne.

Au-dessous de la clef qui ferme le 7e trou, on remarque deux larges ouvertures par lesquelles l'air s'échappe. (*Collection Clapisson.*)

444. — Canne-flûte.

Elle est à une clef et signée Hérouard frères, fondateurs d'une importante fabrique d'instruments de musique au village de la Couture (Eure). Ces facteurs ont obtenu une mention honorable aux Expositions de 1839 et de 1844. (*Don de Mme la vicomtesse de Chabrol.*)

445. — Flûte traversière en cristal.

Cette flûte, dont les garnitures sont en argent et dont les 7 clefs sont ornées d'améthystes, est l'œuvre de Laurent. Cet habile facteur français produisit le premier instrument de cette nature qu'il ait fabriqué, à l'exposition de 1806, et ce spécimen de son talent inventif lui valut une médaille d'argent de 3e classe. (*Collection Clapisson.*)

446. — Flûte en cristal.

La garniture est en argent et les 8 clefs sont embellies d'améthystes.

Ce riche instrument est de Laurent qui l'a fait en 1820. Ce facteur perfectionna encore en 1834 le système auquel il attacha son nom. (*Don de M. Dorus.*)

447. — Flûte anglaise.

Elle est en buis bruni et à patte d'*ut*. Œuvre du facteur anglais Potter, de Londres, cette flûte mérite d'être remarquée à cause de ses tampons coniques en métal, qui bouchent avec la plus grande précision. (*Don de M. Jancourt.*)

448. — Flûte française.

Cette flûte en bois de grenadille, garnie de viroles et de 5 clefs en argent, a été faite pour Denne-Baron (Paris, 1804-1865), élève de Tulou et musicographe distingué. Cet instrument est du facteur Adler. (*Don de Mme Vve Denne-Baron.*)

449. — Flûte de J. Nonon.

Cette flûte en bois de grenadille, dont les garnitures et les 6 clefs sont en argent, a été faite en 1828 par M. Jacques Nonon. Cet habile facteur, né à Metz en 1802, la soumit à l'approbation du célèbre Tulou, qui n'adopta ni la clef d'*ut*, ni la double clef de *fa*, mais qui s'empressa de reconnaître la perfection du travail et les belles qualités de cet instrument. Aussi conçut-il aussitôt la pensée de fonder une fabrique de flûtes et résolut-il d'en confier la direction à M. J. Nonon, qui de 1831 jusqu'à la fin de l'année 1853, resta le collaborateur de Tulou.

Lorsque M. J. Nonon se fut séparé de son ancien associé, il adopta pour marque de fabrique une *clef de sol*, Tulou ayant pris pour la sienne *un rossignol*, en souvenir sans doute de ses succès de virtuose dans l'opéra de Lebrun. (*Don de M. J. Nonon.*)

450. — Flûte de Tulou.

Elle est en bois de grenadille, à 5 clefs, avec garniture en argent. Tulou l'offrit en cadeau à son ami Moudrux, qui en fit son instrument de prédilection. (*Don de M. Jancourt.*)

451. — Canne-flûte.

Elle est à 7 clefs en bois et provient de la Collection Ad. Sax. (*Don de M. Édouard Dalloz.*)

452. — Flûte en argent (système Boehm).

Cette flûte à perce cylindrique, dont le tube et le mécanisme

sont en argent, descend jusqu'au *si* et a 13 clefs. Elle est signée Louis Lot, qui l'a faite en 1872, et porte le n° 1746.

A l'ancien système de flûtes traversières *à clefs*, qui est d'invention française, le capitaine W. Gordon, en 1827, commença de substituer un système nouveau, d'après lequel la construction de la flûte devenait vraiment rationnelle; il fit percer les trous à distance égale l'un de l'autre, de façon qu'en les ouvrant successivement on pût obtenir une gamme chromatique très juste. L'idée de Gordon, exploitée et modifiée par Théobald Boehm (1794-1881), donna naissance aux flûtes *à anneaux*. L'avantage de ces anneaux est de permettre à un doigt non seulement de fermer un trou, mais d'en faire ouvrir ou fermer en même temps un ou plusieurs autres : chaque doigt peut exercer ainsi une double action. La flûte Boehm, introduite en France par Victor Coche (1806-81), a résolu le problème qui consiste à fermer successivement tous les trous du tube sonore dans un ordre régulier pour une gamme descendante et à les ouvrir de la même manière pour la gamme ascendante. — On pourra consulter à ce sujet les ouvrages suivants :

V. Coche : *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Boehm;* Paris, 1838, in-8°;

W.-S. Broadwood : *An Essay on the construction of flutes;* London, 1882, in-8°.

Christopher Welch : *History of the Boehm flute;* London, 1883, in-8°;

Victor Mahillon : *Étude sur le doigté de la flûte Boehm;* Bruxelles, 1882, gr. in-8°;

L'étendue de l'ancienne flûte était de 2 octaves et une quinte (de *ré* à *la*); la flûte Boehm s'étend de l'*ut* au-dessous des lignes de la clef de *sol* jusqu'au second *ut* des lignes additionnelles et comprend, par conséquent, une échelle de 3 octaves. — Il existe un grand nombre de méthodes de flûte.

453. — Basse de flûte traversière.

Cette flûte allemande en buis, avec 3 clefs en cuivre, est l'œuvre de J. Beuker, d'Amsterdam. Elle a 1 m, 23 de long; aussi appelait-on d'ordinaire cet instrument une flûte de 5 pieds. (*Don de M. Dorus.*)

454. — Syrinx.

Elle est faite de roseaux, la monture et l'encastrement sont en chêne découpé. Cette flûte de Pan, dont l'origine est difficile à déterminer, comprend 21 notes. (*Collection Clapisson.*)

La syrinx des anciens se composait le plus souvent de 7 roseaux d'inégale longueur, bouchés par en bas. On sait qu'un tuyau bouché résonne une octave plus haut qu'un tuyau ouvert de la même dimension.

455. — Flûte de Pan.

Les anneaux et les boutons sont en ivoire, la fermeture et la monture sont en baleine et en écaille, et les viroles en acier. Cette flûte de Pan, qui vraisemblablement date de la première moitié du dix-huitième siècle, donne 23 notes. (*Collection Clapisson.*)

456. — Flûte de Pan rustique.

Cet instrument, qu'on fabrique communément en France, se compose de 21 tuyaux.

457. — Flûte de Pan rustique.

Instrument de même fabrication, à 16 tuyaux seulement.

II.

INSTRUMENTS A ANCHE.

L'anche (1) est une petite lame ou languette qui, fixée par une de ses extrémités sur un appareil lui servant de support, vibre par l'action de l'air. Il importe d'établir la différence qui existe entre l'anche battante, d'une si grande importance dans l'art musical, et l'anche libre, d'un intérêt secondaire. On appelle *battante,* l'anche dont les vibrations produisent des frôlements ou battements

(1) V. l'article d'Henri Reber sur l'*anche* et sa construction, publié dans le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, t. II, p. 33. Nous y avons emprunté plusieurs définitions.

contre un obstacle disposé à cet effet avec intention. Elle forme avec ses accessoires un petit appareil qu'on adapte au tube de certains instruments à vent pour y souffler. Isolée de l'instrument dans lequel elle sert à introduire l'air et à produire le son, elle ne rend qu'une sorte de cri fort peu musical; le tube sonore modifie donc complètement le diapason, la nature et le caractère du son produit par l'anche battante, qui se fabrique avec des lamelles de roseau, si elle est destinée à un instrument que l'exécutant joue avec les lèvres.

L'anche libre, toujours métallique, diffère de l'anche battante en ce que la lame, lorsqu'elle est mise en vibration, au lieu de frôler le bec qui lui sert de support, s'ajuste dans la rigole de ce bec sans en toucher les parois : par conséquent, elle vibre *librement* dans l'air, sans rencontrer d'obstacle.

Voyons maintenant quelles applications on a faites de ces deux espèces d'anches si distinctes.

De tous les instruments à vent se jouant avec les lèvres, les instruments à anche battante sont ceux qui offrent le plus de ressources aux compositeurs, au point de vue de la variété des timbres, de la diversité des inflexions et de l'expression pathétique.

Mais il y a deux sortes d'anches battantes : l'anche battante à double languette, dont le son se produit par les battements réciproques d'une languette contre l'autre, et l'anche battante à languette simple, qui produit le son par ses battements contre les parois de son support fixe. Les instruments à vent auxquels on adapte une anche battante à double languette sont : les chalumeaux, les bombardes, le hautbois et ses dérivés le cor anglais et le baryton, les cornemuses, les musettes, les cromornes ou tournebouts, les bassons et les sarrussophones. L'anche battante à languette simple s'applique à la clarinette et aux instruments qui en dérivent, comme le cor de basset,

la clarinette basse, le saxophone, ainsi qu'à certains jeux de l'orgue. Toutes les branches de cette intéressante famille d'instruments n'ont pas également prospéré : quelques-unes même, comme celle des chalumeaux allemands, des bombardes et celle des cromornes, ont disparu. Denner, en voulant perfectionner l'ancien chalumeau, est arrivé à construire la clarinette; quant aux instruments en forme de crosse qu'on nommait cromornes ou tournebouts (en allemand *krummhorner*, cors recourbés), et qui servaient de basses aux hautbois, ils ont été remplacés dans la seconde moitié du dix-septième siècle par les bassons, au timbre si doux et si sympathique.

Parmi les instruments à anche libre, nous nous contenterons de citer le diapason Jaulin, les harmonicas de bouche et autres jouets de cette espèce; puis, les *accordéons* et les *orgues expressifs* de tous genres, dont il sera plus amplement question dans le chapitre consacré aux instruments avec réservoir d'air et à clavier.

458. — Bombarde soprano.

Cet instrument en bois, avec garniture en plomb découpé, date du dix-huitième siècle et est d'origine bretonne. Il n'a pas de clef et est percé de 7 trous. (*Collection du Dr Fau.*)

La bombarde soprano, que les Italiens appellent aussi *piffero pastorale*, a d'ordinaire une clef et quelquefois 2 clefs. Cet instrument ancien, qui a donné naissance au hautbois, s'étendait du *fa* de la clef de *sol* jusqu'au *la* ou à l'*ut* aigu, selon le nombre des clefs.

Les bombardes étaient une espèce de hautbois; elles se jouaient avec une anche et formaient un concert complet. Outre la bombarde soprano, il y avait la *petite bombarde*, à une clef, s'étendant du *sol* au-dessous des lignes jusqu'au *ré* 4e ligne de la clef de *sol*, le *nicolo* ou bombarde contralto, à une clef,

dont l'échelle s'étendait de l'*ut* de la clef de *fa* au *sol* 2e ligne de la clef de *sol;* la bombarde-ténor, qui avait 2 octaves d'étendue à partir du *sol* 1re ligne de la clef de *fa;* la bombarde basse à 4 clefs, d'une étendue de 2 octaves, d'*ut* à *ut,* et la contrebasse de bombarde ou bombardon, à 4 clefs également et en *fa* grave.

459. — Contre-basse de bombarde.

Ce bel instrument est de Delusse, et date, par conséquent, de 1760 environ. Il est long de 2 mètres 15, et garni de 9 clefs, dont 5 ont été ajoutées après coup.

La contre-basse de bombarde, que les Italiens nommaient *bombardone*, était, on le voit, d'une dimension bien gênante, et se jouait avec un bocal. Elle avait deux octaves d'étendue : du contre-*fa* jusqu'au *fa* de la 4e ligne de la clef de *fa*. Elle a été remplacée dans l'orchestre moderne par le contre-basson.

460. — Chalumeau italien.

Il est fait d'une corne d'élan, en si ♭, et percé de 7 trous ouverts qui ne sont pas disposés selon toutes les règles de l'art. Cette pièce fort rare date vraisemblablement du seizième siècle et provient de la succession des Contarini. (*Collection Fau.*)

461. — Chalumeau russe.

Il a 0m,30 de longueur et il est percé de 6 trous dont 5 se trouvent sur le devant.

La construction de cet instrument rustique, en écorce de bouleau, permet d'y adapter une anche, ce qui en fait un chalumeau primitif. Est-il vrai que les paysans russes en jouent sans y mettre d'anche? S'ils l'embouchent comme un cornet à bouquin, il le faudrait alors classer parmi les cornets simples; mais en l'embouchant ainsi, nous n'en avons pu tirer aucun parti musical. Nous manquons donc de renseignements précis sur cet instrument pastoral que les Russes appellent *ragiok.*

462. — Ragiok.

Il est semblable au précédent, mais long de 0m,40.

463. — Dulzaina.

Le nom de cet instrument, très populaire en Espagne, rap-

JOUEUR DE CHALUMEAU DU XVIe SIÈCLE. (n° 460.)



PAYSAN ITALIEN, D'APRÈS CESAR VECELLIO.

pelle celui de *doucaine* ou *doucine* dont on se servait chez nous au moyen âge pour désigner un hautbois. Il ne faut pas confondre la *doucine* avec le *dulcian*, qui était un basson. (*Don du baron Ch. Davillier.*)

464. — Dulzaina.

Comme le précédent, il est percé de 7 trous sur le devant et d'un 8e du côté opposé, et long de 0^m,29. Ce hautbois en bois de cerisier façonné au tour et d'une seule pièce, a été introduit en Espagne par les Maures. Il rappelle le petit *zamr* des Arabes et le *zourna* des Persans, dont il n'est sans doute qu'un dérivé.

465. — Musette rustique.

Cette musette, en usage dans le Gers, est un hautbois sans clefs dont les trous sont percés au feu. Ce genre d'instruments se fabrique dans la forêt de Jupille (*Don de M. Ch. Durand, de Bordeaux.*)

466. — Hautbois rustique.

Ce hautbois, à chapeau, se peut jouer de plusieurs manières : en enlevant le chapeau et à la façon d'une petite bombarde; avec l'anche placée sous le chapeau et en soufflant par le haut de l'instrument; enfin, en plaçant l'anche au haut du chapeau.

Ce hautbois rustique, qui se fabrique dans la forêt de Jupille (Sarthe) et rappelle par sa forme l'instrument des anciens, se voit souvent dans les mains des *bouères* (gardeurs de vaches) de la Sologne. (*Don de M. Ch. Durand, de Bordeaux.*)

467. — Musette en ivoire en sol.

Ce petit hautbois sans clefs, qu'on appelle habituellement une musette, est finement exécuté et percé de 7 trous, dont 6 sur le devant. Il semble dater du temps de Watteau (1684-1721), le peintre riant des scènes champêtres, et n'a que 36 centimètres de long, anche non comprise. (*Collection Besse-Dumas.*)

La musette est généralement en *sol* comme celle-ci. Il ne faut donc pas la confondre avec le *hautbois de forêt* (nommé par les Italiens *oboe piccolo*), qui sonne une octave plus haut que le hautbois ordinaire.

La terminologie musicale peut souvent induire en erreur, le même nom s'appliquant encore aujourd'hui à des instruments bien différents l'un de l'autre. Ainsi l'on verra plus loin qu'outre la musette simple, petit hautbois sans clef ou avec clefs, il y a aussi des musettes avec réservoir d'air.

467 *bis*. — Musette à clefs.

Cet instrument en buis, à viroles d'ivoire, est garni de 7 clefs en cuivre. Il a été construit par Buffet, en 1834, à la demande d'un amateur distingué. (*Don de M. Fumouze.*)

468. — Basse de musette.

Type, unique peut-être, d'un instrument depuis longtemps abandonné. A perce conique comme les chalumeaux, cette basse de musette, dont le corps en bois mesure $0^{m},80$, est construite de façon à ce qu'on en puisse jouer à droite ou à gauche, selon qu'on est droitier ou gaucher. La disposition et la forme des quatre clefs à anneaux et de la clef à pattes méritent d'être remarquées. Au centre de cette large et curieuse cinquième clef, les initiales I I R indiquent que cet instrument a été fait par J. J. Riedloker, vers 1775, croyons-nous. (*Collection Louis Leloir.*)

469. — Hautbois en buis, du dix-septième siècle.

Il est à une seule clef, orné de galeries découpées à jour et d'un quadrillage de couleur noire. Ce très élégant instrument est signé IEAN à l'intérieur et porte sur le corps principal l'initiale J marquée au feu. Il a été donné par M. Magu à F^{ric} Triébert, qui l'a offert au musée.

470. — Hautbois.

Ce riche instrument, d'une élégance exquise, est en ébène. La garniture se fait remarquer par la finesse de ses nielles : sur l'ivoire piqué d'or se détachent des guirlandes en écaille semées de malachites et d'autres pierres précieuses formant un dessin symétrique dont la légèreté est vraiment admirable.

Ce hautbois, que nous croyons dû temps de Louis XIII, est percé de 4 trous et de 2 doubles trous ouverts et muni de 3 clefs en vermeil. Il porte le nom de S. Martin qui n'en est pas

l'auteur, mais qui sans doute l'a enrichi de clefs. Sur le pavillon on compte 4 trous espacés à distance égale l'un de l'autre. (*Collection Clapisson.*)

471. — Hautbois en ébène.

Cet instrument est garni de 2 clefs en argent. La forme en est élégante, et le contraste que présente le bois d'ébène avec l'ivoire des moulures et des pièces d'assemblage nous semble indiquer la main d'un habile facteur de la fin du règne de Louis XIV ou de la Régence. (*Collection Clapisson.*)

Le hautbois, en usage en France dès le quinzième siècle, n'avait alors qu'une octave et une sixte (de l'*ut* jusqu'au *la*). Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie* (1589), a décrit les hautbois dont on se servait de son temps, et Cambert, dans son opéra de *Pomone* (1671), fut le premier qui fit briller cet instrument dans l'orchestre. Les frères Besozzi en améliorèrent la construction; mais, en 1750, le hautbois n'avait encore que 3 clefs : on lui en donna une 4e en 1751. Delusse, en 1780, puis Buffet, Triébert, Brod et Nonon l'ont perfectionné et en ont fait le plus juste, le plus parfait des instruments à anche. L'application des anneaux mobiles date de 1844; c'est à Buffet qu'on la doit.

L'étendue du hautbois est de 2 octaves et une sixte du *si* ♮ grave du violon jusqu'au *sol* des lignes additionnelles de la clef de *sol*. Il n'existe qu'un petit nombre de méthodes de hautbois.

472. — Hautbois italien.

Il est en ivoire, à 8 pans coupés, et garni de 2 clefs en argent. Cette belle pièce provient de la collection Soulage : elle est l'œuvre d'Anciuti, qui a inscrit son nom sur chaque corps de l'instrument et a marqué qu'il l'a fait à Milan (vers 1730). (*Collection Clapisson.*)

473. — Hautbois allemand.

Il est en bois et n'a que 2 clefs. Il porte le nom de celui qui l'a fabriqué, mais ce nom, surmonté d'une sorte de croix, est devenu illisible. (*Collection Clapisson.*)

474. — Hautbois du dix-huitième siècle.

Il est en buis, avec garniture en ivoire, et il a 3 clefs en cuivre. Il porte pour marque de fabrique une feuille de trèfle marquée au feu. (*Collection Clapisson.*)

475. — Hautbois en ivoire uni.

Il est d'un dessin fort élégant et d'une simplicité du meilleur goût. Cet instrument du dix-huitième siècle est garni de 3 clefs en argent. (*Collection Clapisson.*)

476. — Hautbois allemand.

Ce hautbois à 3 clefs et à 8 corps de rechange porte la marque de fabrique de Grundmann. Le nom de ce facteur est surmonté de deux glaives croisés. L'instrument a été acheté à Panormo (Turquie d'Europe). (*Collection du Dr Fau.*)

477. — Hautbois en buis.

Il a deux clefs en cuivre et porte, gravé au feu, le nom du facteur Scherer sur le corps supérieur et, sur le corps inférieur, le nom de Clapisson, facteur établi à Lyon et grand-père du compositeur Louis Clapisson. (*Collection Ad. Sax.*)

478. — Hautbois en cuivre.

Ce hautbois n'a qu'une seule clef, sur laquelle on remarque les initiales J. J. R. Ce sont celles du facteur Riedloker (v. 1740-1820) qui fabriqua sans doute cet instrument pour les musiques militaires, vers 1790. En 1818 Halari eut l'idée de construire des bassons en cuivre : elle lui fut peut-être suggérée par Riedloker, à qui il avait succédé comme facteur d'instruments à vent, 8, rue Porte-foin.

479. — Hautbois de Sallantin.

Cet instrument en bois de cèdre, dû à l'habile Ch. Delusse et transformé par Ch. Triébert en hautbois moderne, a été légué par Ant. Sallantin (Paris, 1754-1831) à son neveu M. Jules Sallantin, qui en a fait présent au musée du Conservatoire. Ant. Sallantin, célèbre virtuose-compositeur, fut professeur au Conservatoire dès la création de cette École de musique. Quel talent ne devait-il point avoir, puisqu'il exécutait à

l'aide de 4 clefs seulement, les traits si difficiles que l'on rencontre dans la musique de son temps! (*Don de M. J. Sallantin.*)

480. — Hautbois de Vogt.

Il est en buis, à viroles d'ivoire et à 4 clefs. Cet instrument, construit par Delusse, est le plus ancien de ceux dont le célèbre hautboïste Vogt ait fait usage. (*Don de M. Bruyant.*)

481. — Hautbois de Vogt.

Cet instrument de Delusse est en buis avec viroles d'ivoire et il est garni de 7 clefs en argent. Il a été donné au musée par Gustave Vogt (Strasbourg, 18 mars 1781 — Paris, 31 mai 1870), professeur adjoint au Conservatoire à partir de 1802, et professeur titulaire du 1er avril 1816 au 1er novembre 1853.

482. — Hautbois français.

Il est en buis, avec viroles d'ivoire, et garni de 8 clefs en argent. Cet instrument est du facteur Fréd. Triébert.

483. — Hautbois de Brod.

Il est en bois de grenadille, avec garniture et 8 clefs en argent. (*Don de Mme Brod.*)

Henri Brod (Paris, 1799-1839), virtuose et compositeur distingué, a contribué à perfectionner le hautbois. En allongeant le tube, il construisit des instruments qui descendaient jusqu'au *si* ♭. Sa *Méthode* est une des meilleures qu'on ait encore publiées.

484. — Hautbois de Charles Triébert.

Il est sorti des ateliers de Frédéric Triébert (Paris, 1er mai 1813 — mars 1878) et a été donné au musée par cet excellent facteur.

Ce bel instrument en bois de violette, et monté de 17 clefs en argent, est celui dont s'est constamment servi, depuis 1863 jusqu'à sa mort, Charles Triébert (Paris, 31 oct. 1810 — 18 juillet 1867), habile virtuose, qui a été professeur de hautbois au Conservatoire pendant les cinq dernières années de sa vie, et facteur qui a construit les meilleurs hautbois, au dire même de son rival Barret, le célèbre hautboïste anglais. (*Don de Fréd. Triébert.*)

485. — Haute-contre de hautbois ou hautbois d'amour.

Il est long de 78 centimètres et construit par Winnen, facteur établi à Paris et médaillé à l'exposition de 1834. (*Collection Clapisson.*)

La haute-contre de hautbois, que les Italiens appellent *oboe d'amore*, descend une tierce mineure plus bas que le *dessus* de hautbois.

486. — Taille de hautbois.

Cet instrument, long de 84 centimètres, a trois clefs en cuivre. Il porte la marque de fabrique de Lindner, luthier d'Augsbourg, qui vivait encore en 1820. (*Collection du Dr Fau.*)

La *taille* de hautbois sonnait une quinte plus bas que le *dessus*; il s'étendait du *fa* au-dessous du *sol* grave du violon jusqu'à l'*ut*. Sauf qu'il avait un corps droit, ce hautbois en *fa* était donc un véritable cor anglais.

487. — Cor anglais.

Cet instrument a 2 clefs en cuivre et il est de Grassi, facteur établi à Milan dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. (*Don de Ch. Triébert.*)

Le cor anglais, alto du hautbois, a maintenant une étendue de plus de 2 octaves : du *fa* au-dessous des lignes de la clef de *sol* jusqu'au *si b* au-dessus des lignes; mais les notes extrêmes de cette échelle sont difficiles à émettre avec justesse. — C'est de 1775 à 1780 que Jos. Ferlendis (Bergame, 1755 — Lisbonne, 18..) améliora l'ancien cor anglais et le rendit à peu près tel que nous le voyons aujourd'hui.

488. — Cor anglais.

Ce cor anglais, de forme très curieuse, est orné d'une tête d'animal antédiluvien et muni de 2 clefs à pattes; garniture en cuivre. Cette pièce originale semble d'origine anglaise, mais ne porte point de marque de fabrique. (*Collection du Dr Fau.*)

489. — Cor anglais à tête de dragon.

Ce curieux et bel instrument, du siècle dernier, ne porte point de nom d'auteur. Il a 3 clefs en cuivre et semble d'origine italienne. (*Collection Ad. Sax.*)

490. — Cor anglais.

Cet instrument en bois, à pans coupés, est percé de 4 trous et de 2 doubles trous ouverts, et de 3 autres bouchés par des clefs. Il date du dix-huitième siècle.

491. — Cor anglais.

Cet instrument en cuir noir, à viroles, est percé de 5 trous et d'un double trou ouverts, et de 3 trous bouchés par des clefs. (*Collection du Dr Fau.*)

492. — Cor anglais.

Il est garni de 8 clefs en cuivre et porte la marque de fabrique des facteurs strasbourgeois Buhner et Keller. (*Collection Clapisson.*)

493. — Cor anglais de Vogt.

Cet instrument, du facteur Triébert, est celui dont Vogt avait coutume de se servir. Il a 4 clefs. (*Don de M. Bruyant.*)

494. — Baryton.

Il est long de 83 centimètres, sans le siphon, muni de 2 clefs en cuivre, et porte le nom de Bizey gravé au feu. (*Collection Besse-Dumas.*)

Le baryton sonne une octave plus bas que le hautbois.

495. — Baryton de Vogt.

Cet instrument, construit par Triébert et médaillé à l'exposition de 1827, est percé de 11 trous, dont 8 sont bouchés par des clefs, et de 2 doubles trous ouverts. (*Don de M. Bruyant.*)

496. — Tournebout ou cromorne basse.

Il est en bois jaune, long d'un mètre, et percé de 12 trous dont 2 bouchés par des clefs à coulisses. Cette pièce, une des plus rares du musée, date de la fin du seizième siècle et provient de la succession des Contarini, recueillie par le comte P. Correr. (*Collection du Dr Fau.*)

Le son du tournebout n'est pas aussi agréable que celui de la musette, dit le P. Mersenne. C'est en Angleterre, selon lui, qu'on fabriquait le mieux cet instrument, pour lequel on composait des morceaux à 4, 5 et 6 parties. Le cromorne a été

remplacé dans l'orchestre moderne par le cor anglais. Le musée du Conservatoire de Bruxelles possède un jeu complet de cromornes comprenant un *cromorne soprano*, trois *cromornes altos*, un *cromorne ténor* et un *cromorne basse*. M. Victor Mahillon a donné dans son Catalogue la description, l'échelle musicale et la figure de ces instruments, et nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer à ce savant ouvrage.

497. — Cervelas.

Cet instrument rarissime n'est, à proprement parler, qu'un basson raccourci. Celui-ci est l'œuvre de Rozet, fournisseur des instruments de la garde-robe du roi, qui était établi à Paris, rue Neuve Saint-Eustache et y demeurait encore en 1692. Au siècle dernier, Bizet, qui demeurait, 185, rue Saint-Denis, en 1789, a altéré les deux premières lettres de cette marque et ajouté *à Paris*, pour substituer son nom à celui de Rozet.

Ce basson-cervelas se compose d'un morceau de bois cylindrique, recouvert de cuir sur lequel on a frappé des fleurs-delis, et, comme le basson du dix-septième siècle, il a 3 clefs. La disposition des trous mérite d'être remarquée; les deux rangées de 3 trous parallèles indiquent qu'on songeait, en ce temps-là, aux gauchers; en effet, les 3 trous à droite étaient réservées à ceux qui se servaient de la main droite, et les 3 trous à gauche étaient pour ceux qui préféraient jouer de la main gauche. (Acheté à Dijon et provenant de l'ancienne maîtrise de cette ville.)

498. — Basson soprano en fa.

Il est de Scherer et muni de 4 clefs en cuivre. Cet instrument de fantaisie date du milieu du dix-huitième siècle. (*Collection Clapisson.*)

499. — Basson soprano en fa.

Ce cor anglais, sous forme de basson soprano, est de Delusse; il a 7 clefs en cuivre et date de la fin du dix-huitième siècle. (*Don de M. Eug. Jancourt.*)

500. — Basson ottavino.

Ce petit basson en *ut*, dit basson ottavino, est de Savary

jeune, qui l'a fait en 1827. Il a 11 clefs en cuivre. (*Don de M. Armand Pougin.*)

501. — Basson quinte.

Il est en buis, a 3 clefs en cuivre et porte la marque de Ekrauss, facteur allemand peu connu.

Cet instrument résonnant une quinte plus haut que le basson ordinaire, on en écrit la musique une quinte au-dessous des sons réels qu'on veut obtenir. (*Collection Ad. Sax.*)

502. — Basson allemand.

Cet instrument, d'un facteur allemand qui n'a point signé son œuvre, a 5 clefs seulement. Il date de 1760 environ, la 4e clef du basson ayant été ajoutée en 1751. (*Collection Geo. Kastner* et *Collection Clapisson.*)

Le basson, qui tient dans la famille des hautbois le même rang que le violoncelle dans le quintette des instruments à cordes et à archet, passe à tort pour avoir été inventé en 1539 par Afranio, chanoine de Pavie. Les Italiens l'appellent *fagotto,* à cause de la ressemblance que les 3 pièces réunies ou démontées de cet instrument offrent avec un *fagot*. La forme du basson a varié beaucoup, et il y avait autrefois tout un groupe de ces instruments, composé du basson proprement dit, de la basse de hautbois, du fagot et du cervelas. L'étendue actuelle du basson est de 3 octaves et une quinte : du *si* ♭ au-dessous des lignes de la clef de *fa* jusqu'au *fa* de la 5e ligne de la clef de *sol*. Ozy, Blasius et récemment Eug. Jancourt ont publié des méthodes de basson.

503. — Basson français.

Il est à 5 clefs en cuivre et marqué « Prudent à Paris ». Les *Tablettes de renommée des Musiciens* (1785) signalent ce facteur d'instruments à vent comme un des plus justement renommés du siècle dernier. L'instrument avait été fabriqué pour Poirier Lataille (1754-1841), musicien de la chapelle du roi, ami de Grétry et professeur distingué qui a surtout écrit pour la guitare. (*Don de M. René Déclée.*)

504. — Basson allemand.

Il est l'œuvre de Wincweer et n'est garni que de 6 clefs en cuivre. (*Collection Clapisson.*)

505. — Basson allemand.

Cet instrument, garni de 5 clefs en ivoire et de 2 clefs en cuivre, a été fabriqué en 1779 par Ch.-Aug. Grenser (1720-v. 1805), oncle et maître d'Henri Grenser, inventeur de la clarinette basse. Cet habile facteur de la cour de Dresde n'a pas peu contribué aux perfectionnements du basson qui, en 1755, ne comptait encore que 4 clefs (celles de *si* ♭, de *ré* et *fa* graves et de *la* ♭).(*Collection Clapisson.*)

506. — Basson de Cokken.

Cet instrument de Savary, remanié par Triébert et muni de 9 clefs, est celui que reçut Jean Gokken (Paris, 14 janvier 1802 — 13 février 1875), lorsqu'il obtint le 1er prix de basson en 1820. Ce virtuose distingué fut nommé professeur au Conservatoire le 1er juin 1852 et continua d'y enseigner avec succès jusqu'à sa mort. (*Don de Mme veuve Cokken.*)

507. — Basson de Buhner et Keller.

Ce basson, muni de 13 clefs en cuivre, diffère des instruments sortis des ateliers de Savary et autres facteurs français par la place affectée à la clef d'*ut* ♯ grave, par celle de la clef de *mi* ♭ du médium et de son octave supérieure, ainsi que par celle de la clef d'*ut* ♯ du médium et de son octave supérieure.

Buhner et Keller, longtemps établis à Strasbourg, place Kléber, ont dû fabriquer ce basson de 1820 à 1825. Ils excellaient dans la facture des instruments en bois, et l'on peut voir par la perce de celui-ci qu'ils appartenaient à l'école allemande.

508. — Basson.

Cet instrument, accompagné de son corps de rechange, est aussi de Buhner et Keller, de Strasbourg. (*Collection du Dr Fau.*)

509. — Basson de Fr. Gebauer.

Ce basson de l'habile facteur Savary date de 1826 et n'avait

primitivement que 10 clefs. L'éminent virtuose-compositeur Fr. Gebauer (Versailles, 1773 — Paris, 1845) s'en servit jusqu'en 1835, époque à laquelle cet excellent professeur du Conservatoire (1824 à 1838) le donna à M. Jancourt, son élève favori, qui y fit ajouter la clef de *si* ♭, la clef dite de bocal et la clef de *do* ♯. (*Don de M. Jancourt.*)

510. — Basson, système Boehm.

Il est de Frédéric Triébert qui n'a exécuté que trois instruments de ce genre, parce que le mécanisme très compliqué en rendait la construction d'un prix de revient trop dispendieux. (*Don de M. Ringel.*)

511. — Bassonore perfectionné.

Il est à pavillon et armé de 13 clefs en cuivre. Chaque corps de l'instrument porte ces mots : *Winnen à Paris*, surmontés de la marque particulière de ce facteur, qui obtint une médaille de bronze aux expositions de 1839 et de 1844.

Le bassonore a été inventé, par Nicolas Winnen et perfectionné par son fils Jean Winnen (Paris, 21 janvier 1795 — 12 novembre 1867). Cet instrument, qui a une étendue de 3 octaves et une tierce (du *si* ♭ grave au *ré* aigu), était destiné à renforcer les basses de la famille des bois dans la musique militaire. Le bassonore se joue comme le basson ordinaire, mais avec une anche un peu plus large; il a des sons d'un plus grand volume que ceux du basson.

512. — Contre-basson.

Il est muni de 6 clefs en cuivre et porte le nom de G. Schuster, facteur autrichien établi à Vienne au commencement de ce siècle.

Le contre-basson sonne une octave plus bas que le basson ordinaire. Il s'étend du *ré* grave jusqu'au *la*.

512 *bis*. — Contre-basson en mi ♭, *dit* Sarrussophone.

Cet instrument, fabriqué par Gautrot-Marquet, date de 1863. Il doit son nom à Sarrus, qui eut l'idée d'appliquer l'anche double au tube conique et de constituer une famille entière de bassons non plus en bois, mais en cuivre.

Le contre-basson en *mi* ♭, dit Sarrussophone, a 3 octaves d'étendue : du *ré* ♭ grave au *ré* ♭ au-dessus des lignes de la clef de *fa*. Il joue parmi les instruments à anches un rôle correspondant à celui de la contre-basse en *mi* ♭ au milieu des instruments de cuivre. Le doigter du sarrussophone a beaucoup d'analogie avec celui de la clarinette, système Boehm. (*Don de M. Eug. Jancourt.*)

513. — Cornemuse du Nivernais.

Le portant, le grand bourdon, le petit bourdon et la flûte de cette belle cornemuse sont enrichis de jolis ornements en étain découpé. (*Collection Clapisson.*)

La cornemuse, d'une antiquité reculée, est-elle d'origine celtique? On le pourrait croire, car elle est restée populaire dans la basse Bretagne, en Irlande et en Écosse. Nos anciens poètes l'appellent pipe, pibole, chalemelle, chalemie, muse, musette, saccomuse, chevrette, vèze, loure, et ces appellations différentes désignent les parties essentielles de cet instrument, qui se compose d'une outre à laquelle on applique des chalumeaux, des hautbois ou des cromornes. Le vent s'introduit dans l'outre soit par la bouche, soit par un soufflet que le bras gauche du musicien met en jeu. Le vent sort par trois chalumeaux qu'on nomme : le grand bourdon, le petit bourdon, et la flûte, qui est à anche battante et qui, par conséquent, est un véritable hautbois.

514. — Cornemuse du Nivernais.

Elle est de tous points semblable à la précédente et, comme elle, dans un parfait état de conservation. (*Collection Clapisson.*)

515. — Cornemuse du Nivernais.

Le chalumeau et les bourdons sont ornés d'incrustations en étain. Sac de velours d'Utrecht jaune. (*Collection du Dr Fau.*)

516. — Cornemuse italienne.

Cette cornemuse (*zampogna*) est toute simple, mais ancienne et d'une incontestable authenticité.

517. — Cornemuse d'Auvergne.

Le chalumeau et les bourdons ont des viroles d'ivoire; le sac est en velours rouge. (*Collection du Dr Fau.*)

518. — Cornemuse d'Auvergne.

Chalumeau et bourdons en ébène à viroles d'ivoire; sac de velours jaune. (*Coll. du Dr Fau.*)

519. — Musette française.

Cette riche musette date du temps de Louis XIV. Le soufflet en velours et le porte-vent sont brodés en argent fin; les bourdons et la flûte sont en ivoire avec clefs en argent. (*Collection Clapisson.*)

Sous Louis XIV, la musette était un instrument favori qu'on entendait dans les concerts de la cour. Il figurait dans l'orchestre de la *grande écurie*, et Lully l'introduisit à l'Opéra.

Le plus ancien *Traité de musette* qu'on ait publié en France, est celui de Ch. Borjon, qui parut à Lyon en 1672. On y trouve des indications précieuses relativement à l'histoire et à la construction de la cornemuse et de la musette. On confond généralement ces deux instruments l'un avec l'autre; mais, pour ne signaler qu'une différence essentielle, l'outre de la musette reçoit le vent d'un soufflet placé sous le bras gauche de l'exécutant, tandis que celle de la cornemuse est insufflée par la bouche du joueur.

520. — Musette française.

Elle est en ivoire, munie de son soufflet et de 10 clefs en argent. Sac de soie richement brochée, en parfait état de conservation. Cette belle pièce date du temps de Louis XIV. (*Collection du Dr Fau.*)

521. — Musette française.

Le porte-vent en est richement brodé. Les bourdons et la flûte sont en ivoire, avec clefs en argent. L'agrafe est en cuivre doré, avec ornements et fleurs de lis en acier. Le style et le nombre des clefs de cet instrument indiquent qu'il appartient à l'époque de Louis XV. (*Collection Clapisson.*)

522. — Musette française.

Instrument de la même époque que le précédent. Carle Vanloo (Nice, 1705-1765) l'a possédé, et ce maître brillant l'a reproduit dans son tableau représentant la famille de Louis XV, qu'on voit au musée de Versailles. (*Collection Clapisson.*)

523. — Fragment d'une musette.

Fragment d'un chalumeau à filets d'ébène et d'ivoire. (*Collection Clapisson.*)

524. — Musette irlandaise.

Elle est en buis, avec viroles en ivoire et garniture en cuivre. Elle est munie de son soufflet. (*Collection Clapisson.*)

525. — Musette irlandaise.

Elle est en tout semblable à la précédente. (*Collection Clapisson.*)

526. — Petite clarinette en mi ♭.

Elle est garnie de 6 clefs en cuivre et due au facteur Amlingue (*Don de M. Eug. Jancourt.*)

La petite clarinette en *mi* ♭, employée dans la musique militaire, s'étend du *mi* ♭ au-dessous des lignes de la clef de *sol* jusqu'au *sol* au-dessus des lignes additionnelles.

527. — Petite clarinette en mi ♭.

Cette petite clarinette en ébène, avec garniture en melchior, est à anneaux mobiles. Comme les clarinettes en *ut*, en *si* et en *la*, elle a été inventée en 1843, par Buffet-Crampon et Blancou fils, qui ont donné à leur système le nom d'*omnitonique*, pour le distinguer du système Boehm, qu'à la même époque Klosé adaptait à la clarinette. Ce système omnitonique avait pour but de ne rien changer au doigter de la clarinette à 13 clefs et de perfectionner les fourches de la main gauche et de la main droite, tout en simplifiant le doigter du *fa* ♯ et du *si* ♮ de la main droite. (*Don de M. Eug. Jancourt.*)

528. — Petite clarinette en la ♭.

Cet instrument en cuivre, à 13 clefs et garni en maillechort, porte la marque du facteur Sulz, à Vienne, et date de 1853. (*Collection Ad. Sax.*)

529. — Clarinette en ivoire.

Cette clarinette primitive, qui est armée de deux clefs en argent, mesure 53 centimètres de longueur, bec compris. Chaque corps de l'instrument porte le nom du facteur Scherer, au-dessous duquel on remarque une fleur. — Pièce rare.

530. — Clarinette française en fa.

Cette clarinette, du très bon facteur Amlingue, est en buis, avec viroles en ivoire et 5 clefs en cuivre. (*Collection Clapisson.*)

La clarinette, inventée à Nuremberg vers 1690 par Jean-Christophe Denner (Leipzig, 1655 — Nuremberg, 1707), n'avait dans le principe que 2 clefs (*la* et *si* ♭); on en ajouta, vers 1760, une 3e qui donnait le *si* du médium et le *mi* grave; puis, une 4e pour l'*ut* ♯ du médium et le *fa* ♯ grave; Jos. Beer (1744-1811) imagina la 5e pour le *mi* ♭ et le *la* ♭ grave, et X. Lefèvre la 6e pour l'*ut* ♯ ou *ré* ♭ du chalumeau, et à la 2e octave pour le *sol* ♯ ou *la* ♭. Mais, même avec la clarinette à 6 clefs (1791), on était obligé de recourir à des corps de rechange pour passer d'un ton dans un autre. Iwan Muller (1781-1854) imagina en 1811 la clarinette à 13 clefs, qui permettait de jouer dans presque tous les tons sans changer d'instrument. Depuis lors la clarinette n'a cessé de se perfectionner, et Buffet y appliqua le système des anneaux mobiles en 1843.

L'étendue de cet instrument est de 3 octaves et une sixte : du *mi* au-dessous du *sol* grave du violon jusqu'à l'*ut*. Parmi les meilleures méthodes de clarinette, on peut citer celles de Fréd. Berr et de Klosé.

531. — Clarinette française.

Cette clarinette en buis, garnie de 5 clefs en cuivre, est du même facteur Michel Amlingue, qui, en 1782, était établi à Paris, rue du Chantre, et y demeura jusqu'à sa mort. (*Collection Clapisson.*)

532. — Clarinette française.

Elle est en tout semblable à la précédente. (*Collection Clapisson.*)

533. — Clarinette belge.

Elle est en buis teint, à 5 clefs en cuivre et signée en caractères gravés au feu : « G. A. Rottenburgh, Bruxelles ». D'après l'*Indicateur de Bruxelles* de 1765, il y avait alors six *tourneurs d'instruments* fixés dans cette ville et G.-A. Rottenburgh était établi rue de l'Hôpital, tandis que son frère J.-H. Rottenburgh habitait près de l'église Saint-Jean. Long. tot., bec compris : $0^{m},56$. (*Collection Ad. Sax.*)

534. — Clarinette en si ♭.

Cette autre clarinette d'Amlingue est garnie de 6 clefs en cuivre et d'une clef en argent. (*Don de M. Jancourt.*)

535. — Clarinette en ut.

Elle est aussi d'Amlingue, garnie de 7 clefs en argent et de viroles en ivoire. Long. tot., bec compris : 0^m,61. (*Don de M. Jancourt.*)

536. — Clarinette belge en fa grave.

Elle est en buis, à 6 clefs, et marquée « N. M. Raingo, à Mons. » Le nom de la ville n'est inscrit que sur le corps inférieur de l'instrument. — Deux autres facteurs de Mons appartiennent sans doute à la même famille : J.-B. Raingo (1754-1834) et son fils Ch.-Philippe (1786-1839).

537. — Clarinette de Xavier Lefèvre.

Cette clarinette en buis est à 13 clefs et date de 1824, époque à laquelle J.-X. Lefèvre (Lausanne, 6 mars 1763 — Paris, 9 novembre 1829) adopta les perfectionnements apportés à la construction de l'instrument dont il jouait d'une façon si remarquable.

Professeur au Conservatoire de musique, depuis la création de cette école jusqu'au mois de février 1825, clarinettiste-solo de l'Opéra et musicien de la chapelle sous l'Empire et sous la Restauration, J.-X. Lefèvre a écrit une bonne méthode de clarinette.

L'instrument que M. Jancourt a donné au musée lui a été cédé par Mme Villeneuve, qui le tenait de son père M. Colombet. Ce clarinettiste-amateur de talent en avait fait l'acquisition à la vente après décès du mobilier de J.-X. Lefèvre. (*Don de M. Jancourt.*)

538. — Clarinette à 13 clefs.

Elle est en bois de grenadille, garnie en argent, et porte cette marque : « F. Tournier et P. Goumas, à Paris. » (*Don de M. Ernest Loup.*)

539. — Clarinette perfectionnée de Muller.

Elle est en buis, munie de 14 clefs en cuivre et de quatre anneaux garnis en cuivre. L. Muller, facteur de talent, était

établi à Lyon, et, de 1835 à 1855, se distingua par plusieurs innovations. Ses cornets à 3 pistons, ses cors à 2 pistons, ses clarinettes basses descendant jusqu'à l'*ut* et son ***Mullerphone***, basson avec bocal et pavillon en cuivre et nouvelle disposition de clefs, témoignent de l'activité de son esprit inventif. Il lui fut décerné une médaille de 2me classe à l'Exposition universelle de 1855. (*Collection Ad. Sax.*)

540. — Clarinette en faïence.

Elle n'a point de clefs et le corps en est un peu lourd; mais cette pièce de faïence ne se rencontre pas souvent. Nous croyons que ce modèle date du siècle dernier et qu'on le doit à une fabrique française.

541. — Canne-clarinette.

L'instrument est à 5 clefs. (*Collection Clapisson.*)

542. — Bec de clarinette en cristal taillé.

Ce genre de bec de clarinette a été imaginé par M. Cattaert, vers 1840. (*Don de M. Cattaert.*)

543. — Clarinette d'amour en la ♭.

Elle est en buis et a 7 clefs en cuivre. Point de nom d'auteur. (*Collection Geo. Kastner. — Collection Clapisson.*)

La clarinette d'amour sonne une tierce plus bas que la clarinette ordinaire, par suite de la longueur du tube et du bec recourbé de l'instrument.

544. — Clarinette d'amour.

Instrument dû au même facteur inconnu. Il est en tout semblable au précédent. (*Collection Geo. Kastner. — Collection Clapisson.*)

545. — Clarinette courbe.

La partie supérieure de l'instrument décrit une courbe accentuée. Cette clarinette a 6 clefs et un pavillon de cuivre. Point de marque de fabrique. Cet essai date de 1780 environ.

546. — Clarinette-alto ou cor de basset.

Cet instrument a 7 clefs de cuivre et se termine par un pa-

villon en cuivre. Il a été fabriqué par les facteurs strasbourgeois Buhner et Keller. (*Collection Geo. Kastner. — Collection Clapisson.*)

Le cor de basset, que les Italiens appellent *corno bassetto* et les Allemands *basset-horn*, sonne une quinte plus bas que la clarinette en *ut*; aussi ne manquait-on jamais de dire autrefois *cor de basset en fa*, et peut-on nommer aujourd'hui cet instrument une clarinette-alto. Il s'étend du *fa* au-dessous des lignes de la clef de *fa*, jusqu'au *sol* au-dessus des lignes de la clef de *sol*. Le cor de basset passe pour avoir été inventé en 1770, à Passau (Bavière); Lotz, de Presbourg, le perfectionna en 1782.

547. — Cor de basset allemand.

Il est de Pfaff. Il a 10 clefs en cuivre, et le pavillon, qui est en buis comme le corps de l'instrument, a la forme d'une boule.

548. — Cor de basset allemand.

Cet instrument, dont le corps est en buis et le pavillon en cuivre, est à 14 clefs. J.-G. Freyer, de Potsdam, l'a fabriqué. (*Collection Geo. Kastner. — Collection Clapisson.*)

549. — Clarinette-alto.

Cet instrument, dont la forme rappelle celle du basson, est armé de 19 clefs et signé : Seelhoffer. — Pièce rare. (*Collection Léon Savoye.*)

550. — Clarinette-basse de Papalini.

Cet instrument, d'une forme originale, est en bois et à 8 clefs dont 3 marchent à l'aide de 3 boutons en cuivre. Il a été inventé par Papalini, facteur établi à Chiaravalle. (*Collection Ad. Sax.*)

521. — Clarinette-basse en cuivre.

Elle est recourbée et due au facteur Ad. Sax. (*Collection Ad. Sax.*)

552. — Clarinette-basse en si ♭.

Elle est en buis, à 21 clefs en cuivre, et a été inventée par Ad. Sax, en 1838.

Meyerbeer a employé cet instrument dans plusieurs morceaux du *Pardon de Ploermel* (1859). (*Collection Ad. Sax.*)

553. — Saxophone soprano.

Cet instrument, argenté et doré, a figuré à l'Exposition de 1849, où le créateur de la famille des saxophones (1846) obtint une médaille d'or.

Le saxophone soprano est en *si* ♭. Il a une étendue de deux octaves, du *si* ♭ au-dessous des lignes de la clef de *sol* au *si* ♭ au-dessus des lignes. Le timbre de cet instrument est aigre et nasillard. (*Collection Ad. Sax.*)

554. — Saxophone alto.

Ce modèle, argenté et doré, a aussi figuré à l'Exposition de 1849.

Le saxophone alto est en *mi* ♭ et résonne à la quinte inférieure du soprano. Il à deux octaves d'étendue. Cet instrument nous semble le meilleur de cette famille : le timbre en est franc et porte bien. Plusieurs compositeurs, entre autres Ambroise Thomas dans la pantomime et le divertissement d'*Hamlet*, ont tiré bon parti du saxophone alto, qui joue un rôle utile dans les musiques militaires. (*Collection Ad. Sax.*)

555. — Saxophone ténor.

Cet instrument, argenté et doré, faisait aussi partie du quatuor de saxophones figurant à l'Exposition de 1849.

Le saxophone ténor s'étend du *si* ♭ des lignes de la clef de *fa* au *si* ♭ des lignes de la clef de *sol*; il sonne donc une octave plus bas que le saxophone soprano.

556. — Saxophone baryton.

Il complète le quatuor de ces instruments, argentés et dorés, qu'avait mis Ad. Sax à l'Exposition de 1849.

Le saxophone baryton (en *mi* ♭) sonne une octave plus bas que le saxophone alto. Ambroise Thomas l'a employé dans la scène de l'esplanade d'*Hamlet*, et, en combinant les sons de cet instrument avec ceux du cor anglais, il a obtenu uue sonorité nouvelle, étrange et bien appropriée à la situation.

Il convient de rappeler ici que les saxophones sont des instruments à anche battante, mais à perce conique; tandis que la clarinette est un tuyau entièrement cylindrique. Or il ne faut pas oublier qu'un tuyau cylindrique qui s'embouche avec

une anche résonne comme un tuyau fermé : il a donc l'avantage de produire les mêmes notes qu'un tuyau conique à anche, tout en étant moitié moins long que ce dernier. M. Victor Mahillon a fort bien expliqué, en signalant les erreurs dans lesquelles Fétis est tombé, pourquoi le saxophone octavie, là où les sons de la clarinette se répètent à la douzième supérieure; c'est, grâce à l'application de l'anche battante au tuyau conique, qu'à longueur égale du tube sonore les sons du saxophone sont plus élevés que ceux de la clarinette. (V. Vor Mahillon, *Éléments d'acoustique*, p. 156, et *Catalogue*, p. 35.)

557. — Harmonica métallique.

C'est là un jouet d'enfant, bien plutôt qu'un instrument de musique; mais il est intéressant, parce qu'on y voit un ingénieux emploi de l'anche libre. A chaque trou correspond une languette de cuivre que le souffle de l'exécutant met en vibration.

Les Allemands appellent ce petit instrument *harmonica de bouche*. On en attribue l'invention à un Badois (vers 1825); mais il était primitivement rond de forme et ne contenait que trois anches donnant la tonique, la tierce et la quinte. Il est évident que cette application de l'anche libre a été inspirée par l'*ælodion* d'Eschenbach, l'*æoline* de Schlimbach et par le *physharmonica* d'Ant. Hækel (1821), perfectionné en 1828 par Christian Dietz sous le nom d'*aérophone*. De ces instruments à anches libres sans tuyaux est née la famille des *accordéons*.

III.

INSTRUMENTS A VENT AYANT UNE EMBOUCHURE.

Dans les instruments à embouchure les lèvres de l'exécutant jouent le rôle d'anches battantes, puisqu'elles s'appliquent soit contre un bouquin hémisphérique ou conique, soit encore contre les bords mêmes de l'orifice du tube sonore. La vitesse des vibrations dépend de la

pression de l'embouchure, et, par suite, du volume du courant d'air : de la sûreté des lèvres de l'instrumentiste résulte donc la certitude de l'attaque des sons.

Les instruments à embouchure se classent d'après le mécanisme qui caractérise l'espèce à laquelle ils appartiennent. Ils forment trois groupes faciles à reconnaître, car ils sont simples ou naturels, à trous latéraux avec ou sans clefs, à coulisse ou à pistons.

De cette nombreuse et intéressante famille la branche qui remonte à la plus haute antiquité est nécessairement celle où figurent les conques marines, les cornes d'appel, les cors et les trompettes.

La branche des instruments à embouchure percés de trous latéraux se bouchant avec les doigts, comprend le cornet, le cornet à bouquin, le serpent, le basson russe qui se construisaient en bois ou en cuir, mais qu'on a presque partout délaissés. On leur a préféré des instruments en cuivre percés de trous latéraux qui sont fermés par des clefs, tels que les bugles, les trompettes à clefs et les ophicléides. Et si l'on a choisi le cuivre pour remplacer le bois, c'est que ce métal offre au travail du facteur de grandes facilités et des avantages de toute sorte.

La coulisse mobile, glissant sur le tube principal sans occasionner de perte d'air, a été appliquée à des instruments simples ou naturels pour augmenter la longueur du tube sonore et pour en étendre, par conséquent, l'échelle musicale. La saquebute, ancêtre du buccin et du trombone, est le prototype des instruments à coulisse.

L'invention des pistons remonte à 1814 et le Silésien Henri Stoelzel (1780-1844) est le premier qui en ait fait l'application au cor d'harmonie. Ce système très ingénieux, imaginé par des facteurs allemands et perfectionné par des Belges et des Français, a causé une révolution dans la facture des instruments à embouchure : il importe, par conséquent, d'expliquer en quoi il consiste.

Dans les instruments simples ou naturels, on ne peut changer de ton qu'à l'aide de tubes mobiles d'une longueur différente et proportionnée de façon à donner la série d'harmoniques du son fondamental de chaque tuyau. Ces *corps* ou *tons de rechange* avaient bien des inconvénients, on le comprend, autant pour les compositeurs que pour les exécutants. On s'ingénia à en faciliter le placement; puis, on chercha à rendre le cor omnitonique. Cela conduisit à inventer le *piston*, mécanisme qui permet d'écarter la colonne d'air de sa route directe et de l'allonger en la faisant passer par un tube additionnel d'une longueur déterminée. Il suffit d'abaisser le piston pour mettre instantanément à la disposition de l'exécutant ce tube additionnel, qui joue, on le voit, un rôle semblable à celui du *ton de rechange*. Après avoir imaginé le *piston descendant*, qui allonge le tube principal de l'instrument, on s'avisa de renverser ce mécanisme pour obtenir l'effet contraire, c'est-à-dire le raccourcissement du parcours de la colonne d'air : on nomma *ascendant* ce nouveau piston.

En Allemagne et dans beaucoup d'autres pays, les modifications dans la longueur du tube sonore, déterminées par le jeu des pistons, s'obtiennent au moyen de cylindres tournants, qu'on appelle cylindres *à rotation*. En France, en Belgique et en Angleterre, le mouvement des pistons s'opère verticalement, et nous croyons ce dernier système destiné à prévaloir, parce qu'aux avantages des pistons à rotation il joint le mérite d'un mécanisme plus simple et plus solide.

Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des combinaisons auxquelles on a recouru pour éviter les rétrécissements des tubes ou les pertes d'air dans le jeu des pistons. Nous renvoyons aux livres spéciaux et aux rapports sur les expositions universelles pour ces questions de facture instrumentale. On trouvera dans les méthodes

des instruments à embouchure tout ce qui touche à l'emploi séparé ou simultané des pistons et aux effets qui en résultent au point de vue musical.

558. — Schofar.

Cet instrument, vieux de plusieurs siècles et fait d'une corne de bélier, est enrichi d'ornements finement exécutés. Il porte une inscription hébraïque empruntée aux versets 4-5 du Psaume LXXXI :

Buccinate in Neomenia tuba, in insigni die solemnitatis vestræ;
Quia prœceptum in Israel est, et judicium Deo Jacob.

Le schofar est le seul instrument de l'antiquité qui se soit conservé dans le culte mosaïque. Conformément au précepte que nous venons de transcrire, il retentit dans la synagogue, le jour du grand Pardon, pour annoncer la fin du jeûne. L'embouchure en est difficile. (*Collection Clapisson.*)

Il existait une autre espèce de schofar qu'on appelait *kéren* (corne); mais on ignore en quoi cet instrument différait du schofar ordinaire. Comme le mot *kéren*, dans les textes hébraïques, est presque toujours suivi de cet autre, *jobel*, il est à supposer qu'on l'employait seulement pour annoncer le *jubilé*.

559. — Petite corne d'appel.

Ce petit cornet d'appel, dont le pavillon est enrichi de sculptures en relief, porte ce nom d'auteur : *Andrea*, et ce millésime, « 1420 ».

560. — Huchet de postillon.

Ce huchet en fer date du quinzième siècle; il est en fort bon état de conservation. (*Collection Clapisson.*)

561. — Huchet en fer.

Il est du seizième siècle et parfaitement conservé.

562. — Grande corne d'appel.

Cette pièce magnifique, et qui n'a peut-être point sa pareille au monde, date du seizième siècle et provient de la collection

du comte P. Correr. On l'a coupée dans une défense d'éléphant ongue d'un mètre et demi. L'extrémité fermée de l'instrument est taillée en pointe à 4 pans, comme certains fers de lance, et pouvait ainsi servir d'épieu de chasse. (*Collection du Dr Fau.*)

563. — Corne de signal.

Elle est haute de 0m,65 et mesure 0m,94 dans son développement total. Elle est très ancienne et a été rapportée d'Égypte par Villoteau. (*Collection Ad. Sax.*)

564. — Corne d'appel.

Elle est garnie d'une rallonge en cuivre ciselé : une ouverture latérale sert d'embouchure. (*Collection Ad. Sax.*)

565. — Petit cornet de chasse.

Ce petit cor d'appel, à l'usage des dames, est en ivoire sculpté et date du dix-septième siècle. Il est orné de sujets de chasse finement exécutés, et d'un groupe de tous les instruments de musique qui rappellent les concerts champêtres et les plaisirs cynégétiques. (*Collection Clapisson.*)

566. — Cornet de chasse.

Ce cornet de dame est en ivoire et orné de rubans sculptés qui s'enroulent gracieusement. Pièce du dix-septième siècle.

567. — Trompe en faïence.

Cette belle trompe en faïence de Nevers a la forme d'un serpent. (*Collection Clapisson.*)

568. — Trompe en faïence de Nevers.

Comme la précédente, elle a la forme d'un serpent, mais le dessin en est tout différent. (*Collection Clapisson.*)

Ces deux pièces rarissimes, dont l'émail est admirable, méritent de fixer l'attention des amateurs de céramique.

569. — Trompe italienne.

Elle est en fer repoussé et on lui a donné la forme d'un serpent à gueule ouverte. Au-dessous de la tête, on lit cette inscription : *** (?) *fécit in Roma* 1630. (*Collection Clapisson.*)

570. — Trompe italienne.

Elle a la même forme que la précédente et ne porte point de marque de fabrique; mais de larges fleurs de lis décorent cette belle pièce dans toute la longueur du tube sonore.

571. — Petit cor en verre de Venise.

Il est en verre bleu et orné d'un cordon blanc en émail gracieusement enroulé. (*Collection Clapisson.*)

572. — Petit cor en verre de Venise.

Il est en verre blanc, avec cordon bleu en émail. (*Collection Clapisson.*)

573. — Petit cor de chasse en cuivre.

Ce petit cor à un tour est enrichi d'ornements gravés et de fleurs de lis en cuivre doré. On y voit gravé sur le pavillon le nom de Villedieu (Boisset de Villedieu?). Pièce du dix-septième siècle. (*Collection Clapisson.*)

574. — Trompe de chasse, en cuivre.

Les ornements du pavillon indiquent que cet instrument, long de 1^m,44, date des premières années du dix-septième siècle. On y remarque au milieu d'un petit écusson un cerf dix cors et à droite de cette figure symbolique l'initiale C. Cette trompe est l'œuvre de Crétien père. (*Don de M. Crispin.*)

575. — Trompe de chasse.

Cet instrument en cuivre, long de 1^m,12, est décoré de la même manière que le précédent; mais l'écusson porte les initiales R C et le mot « Vernon » frappé en travers. Cette trompe a été faite sous Louis XIII, par R. Crétien, fils ou neveu du facteur de ce nom qui vivait du temps d'Henri IV. (*Collection Clapisson.*)

576. — Trompe de chasse.

Elle est aussi de R. Crétien, en cuivre jaune, mais à pans coupés, ce qui la rend plus précieuse encore, car ce modèle-là se rencontre fort rarement.

R. Crétien est-il d'origine normande? Nous l'ignorons, mais il prit pour enseigne *A la ville de Vernon*, et voilà pourquoi l'on trouve ce nom « Vernon » à côté de sa marque de fabrique.

577. — Petite trompe de chasse, en cuivre jaune.

Elle est d'une forme élégante, ornée de dessins très finement gravés et porte la même marque de fabrique. Long. tot. embouchure comprise : 0^{m},66. (*Collection Clapisson.*)

578. — Trompe de chasse à un seul tour.

Cette belle trompe a été donnée au musée par M. Ch. Maillet du Boullay.

Elle a 1 mètre de diamètre, est en *si naturel* et l'on y lit cette inscription sur le pavillon fleurdelisé : *faite par Crétien, ordinaire du Roy, rue de la Feronnerie.* — Ce fournisseur du roi Louis XIV était, croyons-nous, le fils de R. Crétien, et, comme ce dernier, il avait pour enseigne : *A la ville de Vernon.* Il était virtuose en même temps que facteur; mais nous n'osons affirmer qu'il figura parmi les musiciens auxquels Lully confia l'interprétation des fanfares de chasse qui éclataient à la fin du prologue de *la Princesse d'Élide* (7 mai 1664). Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1692 il est inscrit dans *le Livre commode des adresses* au nombre des meilleurs facteurs de cette époque.

579. — Trompe de chasse, de Carlin.

Cette trompe à 2 tours et demi, dite à *la Dampierre*, a 0^{m},50 de diamètre. Sur le pavillon on a gravé des animaux de chasse et on lit cette inscription : « Carlin, ordinaire du Roy, rue Croix des Petits-Champs, à Paris. »

Ce célèbre fabricant de cors de chasse et professeur de trompe florissait sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. Il était fournisseur de l'Opéra, et les registres de dépenses de ce théâtre nous apprennent qu'il reçut 84 livres pour deux cors de chasse livrés par lui en novembre 1751. Il resta établi rue Croix des Petits-Champs jusqu'à sa retraite des affaires ou plutôt jusqu'à sa mort, que nous fixons à l'année 1780 ou 1781, l'Almanach de 1782 ne mentionnant plus Carlin.

Les cors de chasse n'ont point de corps de rechange; ils sont le plus souvent en *ut*, en *ré* ou en *mi* ♭. Nous venons de dire que Lully les employa dans le prologue-divertissement de *la Princesse d'Élide*; Campra (1660-1744) les introduisit à l'Opéra dans *Achille et Déidamie* (24 février 1735) et Rameau en fit entendre dans l'ouverture d'*Acante et Céphise* (1751).

580. — Cor de chasse.

Cet instrument, en cuivre rouge bruni, est du facteur anglais William Shaw, qui était établi à Londres (Red Lion street, Holborn), à la fin du siècle dernier. Ce modèle ancien se rencontre rarement. (*Collection du Dr Fau.*)

581. — Trompe à la Dampierre.

Même modèle et mêmes dimensions que le nº 579. Ce fort bon instrument a été offert au musée par Antoine Courtois qui l'a fait en 1879.

582. — Trompe de Lorraine, en ré.

Cette nouvelle trompe de chasse, en forme de conque, a été imaginée vers 1867 par M. Théodore Grégoire, de Nancy. C'est dans la paroi de l'instrument et non dans un tube que circule la colonne d'air. Cette division de cuivre en spirale, qui partage l'espace compris dans la paroi en une colonne d'air progressivement conique, a une longueur de 4^{m},62. (*Don de M. Albert Jacquot.*)

583. — Cor en verre blanc.

Il est à 4 tours, avec pavillon de forme originale, et a été fait dans une verrerie française. (*Don de M. Alph. Laigle.*)

584. — Cor en verre blanc.

Il est à 4 trous et de fabrication française, mais plus petit que le précédent. (*Don de M. Renaud.*)

585. — Cor de Dauprat.

Cet instrument en cuivre, avec garniture en argent, est de l'excellent facteur Jos. Raoux, qui était établi à Paris dès 1769 et avait quitté la rue du Petit-Lion Saint-Sauveur pour habiter 8, rue Serpente, quand il devint fournisseur du Conservatoire. Ce cor a été donné en prix à L.-Fr. Dauprat (Paris, 1781-1868). Lauréat du Conservatoire en 1798, ce virtuose-compositeur d'un grand talent fut professeur adjoint de cor depuis 1802 jusqu'en 1816 et professeur titulaire à partir du 1er avril 1816 jusqu'au 15 novembre 1842. (*Don de Dauprat.*)

La famille Raoux compte plusieurs facteurs-virtuoses qui se sont acquis une juste réputation. Elle remonte au dix-septième siècle et nous avons vu une trompette portant cette inscription : « Fait par Raoux seul ordinaire du Roy place du Louvre près de lodiance (*sic*) du ministre à Paris. 1695. »

Il y a des cors dans tous les tons, car on obtient ceux qui manquent dans l'échelle chromatique au moyen d'une rallonge baissant l'instrument d'un demi-ton. On ne peut donc préciser l'étendue du cor qu'en déterminant le ton du tube de rechange. Nous renvoyons aux méthodes de cor composées par Domnich, Duvernoy, Dauprat, Gallay, Meiffed et J. Mohr.

586. — Cor omnitonique.

Il est garni en argent, avec pièce pour tous les tons et pièce pour cor solo. Cet instrument intéressant de Ch. Sax père date de 1826 et a été fait à Bruxelles. (*Collection Ad. Sax.*)

587. — Cor en mi.

Ce cor, dont les tons se changent par la coulisse, est le premier de ce genre qu'ait fabriqué Ad. Sax. Il a été fait en 1844 pour Joseph Vivier, qui s'en est servi dans les concerts donnés au château d'Eu. (*Collection Ad. Sax.*)

588. — Canne-cor d'harmonie.

Ce cor, en *mi* majeur, est d'une bonne sonorité. Pièce curieuse, bien exécutée et fort rare. (*Collection Clapisson.*)

589. — Cornet russe.

Ce cornet en cuivre, aux armes impériales, est en *ré*. (*Collection Besse-Dumas.*)

590. — Clairon d'infanterie.

Lors de la guerre d'Espagne, en 1823, le ministre de la guerre demanda aux facteurs d'instruments établis à Paris de fabriquer pour l'infanterie française un instrument dont les sons fussent différents de ceux de la trompette de cavalerie. Ce clairon est le modèle de ceux que fournit Courtois frère. (*Don de M. Antoine Courtois.*)

Le clairon, véritable *bugle* simple, est d'ordinaire en *si* ♭ et

ne donne que cinq notes d'émission facile qui s'écrivent sur la clef de *sol* : *ut* au-dessous des lignes, *sol*, *ut*, *mi*, *sol* au-dessus des lignes. Le *si* ♭ et l'*ut* à l'aigu ne s'obtiennent pas aisément. Le clairon n'a pas de corps de rechange, mais on donne à cet instrument ces trois diapasons différents : *ut*, *si* ♭, *mi* ♭. Le clairon en *si* ♭, perfectionné dans ses dimensions et percé de trous bouchés par 7 clefs, est devenu le type de la nombreuse famille des bugles-ophicléides.

591. — Clairon-basse en si ♭.

Ce clairon, gros modèle, est sans pistons. (*Collection Ad. Sax.*)

592. — Tuba curva.

Cet instrument, long de 3m,40 embouchure comprise, est une reproduction exacte de la trompette en bronze, du premier siècle de notre ère, trouvée à Pompéia et figurant maintenant au musée national de Naples. Le timbre de cette *tuba curva* se rapproche de celui du bugle et cet instrument sonne à l'unisson du cor en *sol*. — Ce beau fac-similé est l'œuvre de M. Victor Mahillon, qui en a fait présent au musée.

593. — Tuba curva.

Cette copie a été exécutée par Ad. Sax d'après une tuba trouvée en Danemark et qui a figuré à l'Exposition de 1867. (*Collection Ad. Sax.*)

594. — Lituus.

Cet instrument, long de 1m,60, sonne à l'unisson de la trompette en *sol*. C'est un fac-similé en bronze du *lituus* découvert à Cervetri, en 1827, et qui est exposé au musée du Vatican, à Rome. Cette fidèle et belle copie est due à M. Victor Mahillon, qui a bien voulu l'offrir au Musée du Conservatoire national de musique.

On sait que les joueurs de *lituus*, qu'on appelait en latin *liticines*, formaient à Rome une corporation intéressante, et que les augures portaient un bâton, nommé aussi *lituus*, parce qu'il était recourbé à l'une de ses extrémités, comme l'instrument de musique.

595. — Trompette en cuivre.

Cette trompette de cavalerie date du temps d'Henri IV. Elle est ornée de fleurs de lis et l'on remarque, sur le pavillon de cet instrument non signé, le portrait du roi au milieu de soleils, de papillons et de fleurs de lis. (*Collection Clapisson.*)

La trompette a la même étendue à peu près que le cor : 3 octaves, de l'*ut* grave à l'*ut* aigu; mais les tons de rechange



permettent de transposer cette échelle naturelle sur tous les degrés chromatiques de la gamme. Nous renvoyons, pour tout ce qui concerne cet instrument, avec ou sans clefs, aux méthodes spéciales composées par David Buhl, Kresser et Dauverné.

596. — Trompette allemande, de 1599.

Cette trompette simple et décorée d'ornements finement gravés, porte sur le pavillon la marque suivante en belle gravure :

« Antoni Schnitzer. A : MDLXXXXIX. » Le tube cylindrique en est plus large que celui de la trompette actuelle, surtout dans la longueur du pavillon. (*Collection Ad. Sax.*)

597. — Trompette allemande.

Cette trompette simple a le tube et les proportions de la trompette actuelle. Le pavillon en est orné de sujets gravés et porte cette inscription également gravée : *Macht Jacob Schmidt stadt hautboist in Nurnberg.* — Première moitié du dix-septième siècle. (*Collection Ad. Sax.*)

598. — Trompette allemande en cuivre.

Les ornements en sont assez riches et gravés en relief. Sur le pavillon, décoré de têtes d'anges, on lit le nom du célèbre facteur Johann Wilhelm Haas, de Nuremberg, qui florissait à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. (*Collection Geo. Kastner. — Collection Clapisson.*)

599. — Trompette en argent.

Cette belle trompette en *ré*, dont le corps est en argent et dont le pavillon, les branches et les potences sont en cuivre, est décorée de trophées finement ciselés et gravés. On remarque sur le pavillon les armes de la maison de Saxe, et on y lit le nom du facteur Riedel, qui a fait cet instrument en 1755. (*Collection Clapisson.*)

600. — Trompette allemande en cuivre.

Cette trompette de cavalerie est du même style, du même temps et du même facteur que la précédente. (*Collection de M. Aimé Desmottes, de Lille.*)

601. — Trompette en cuivre.

La disposition du tube en est bizarre et paraît contraire aux lois d'une bonne sonorité. Les ornements du pavillon se font remarquer par leur finesse.

602. — Trompette de cavalerie en fa.

Cette trompette en cuivre, d'un beau modèle et d'une exécution soignée, est une des quatre trompettes qu'on entendait dans la cathédrale de Strasbourg, à chaque grande solennité

religieuse et musicale. Après la Révolution de 1790, elle devint la propriété d'une famille d'artistes éteints aujourd'hui et de qui l'acheta M. Charles Roth, facteur d'instruments de musique établi à Strasbourg.

Sur le pavillon de cette trompette on lit : « Percival. — London. » (*Don de M. Charles Roth*, *de Strasbourg.*)

603. — Trompette de cavalerie en mi ♭.

Cette trompette d'honneur, dont la garniture est en argent, est du facteur parisien Raoux fils, qui l'a faite en 1800. Elle porte sur le pavillon l'inscription suivante : « Le premier consul au citoyen Kretly, pour s'être distingué à la bataille de Marengo. » (14 juin 1800.)

Dauverné s'en est servi pendant dix ans à l'Opéra, après y avoir fait ajouter tous les corps de rechange nécessaires. (*Don de Dauverné.*)

604. — Trompette en mi ♭.

Cette trompette, en usage dans la cavalerie sous Napoléon Ier, est de Courtois frères. (*Don de M. Ant. Courtois.*)

605. — Trompette circulaire.

Cette trompette circulaire en cuivre est de Raoux, qui l'a faite en 1820. Fr.-A. Dauverné (Paris, 15 février 1800 — 4 novembre 1874), qui fut pendant 35 ans (1er juin 1833 — 1er janvier 1869), professeur de trompette au Conservatoire, n'a pas joué sur un autre instrument de 1820 à 1826, à l'orchestre de l'Opéra. C'est en 1826 qu'on substitua la trompette droite à la trompette circulaire, à l'Académie de musique (*Don de Dauverné.*)

606. — Trompette circulaire en sol.

Cette trompette, de Courtois frère, est celle du virtuose Legros, attaché à l'orchestre de l'Opéra de 1826 à 1832. (*Don de M. Ant. Courtois.*)

607. — Trompette d'harmonie en fa.

Elle est des habiles facteurs Courtois frères. Ce type de trompette, qui jouait en *fa* et en *mi* ♭, avait reçu le nom de *trompette demi-lune*, par suite de la forme qu'on lui avait donnée. Cette forme avait été imaginée dans le but d'obtenir la gamme

chromatique au moyen des sons bouchés. (*Don de M. Ant. Courtois.*)

608. — Trompette-basse en mi ♭.

Cette trompette-basse de cavalerie est sans pistons. (*Collection Ad. Sax.*)

609. — Trompette de parade.

Cette trompette en chrysocale, aux armes impériales, a été imaginée en 1852 par le facteur Ad. Sax et a servi de modèle aux trompettes argentées des cent-gardes. (*Collection Ad. Sax.*)

610. — Trompette en bois.

Cet instrument, offert au musée par M. Victor Mahillon, a été construit par cet habile facteur pour démontrer que l'air seul vibre dans les instruments à vent. Cette trompette, en effet, a le même timbre que si elle était en cuivre et donne les sons suivants : *mi* ♭ grave au dessous des lignes de la clef de *sol*, *si* ♭, *mi* ♭, *sol*, *si* ♭, *ré* ♭, *mi* ♭, *fa*, *sol* au-dessus des lignes.

611. — Canne-trompette.

Cette canne-trompette a été imaginée par J.-B. Du Pont (1783-1865), inventeur d'un cor d'harmonie omnitonique auquel l'Institut a décerné un prix en 1818. (V. le Rapport de Cherubini, lu dans la séance de l'Académie des beaux-arts du 21 février 1818.) (*Don de M. Du Pont, de Bordeaux.*)

612. — Trompette en verre.

Elle est sonore et juste. (*Collection Clapisson.*)

613. — Petite trompette en ivoire.

C'est plutôt un jouet et un objet de curiosité qu'un instrument de musique.

614. — Embouchure de trompette gallo-romaine.

Elle a été trouvée dans les environs du château de Pierrefonds.

615. — Embouchure de trompette.

Elle semble dater du quatorzième siècle.

616. — Embouchure de trompette.

Elle est en cuivre rouge et moins ancienne que le n° 615.

617. — Embouchure de trompette.

Elle semble dater du temps de Louis XIII, mais dénote un art arriéré.

618. — Trompette-tuba.

Cette longue trompette droite, du facteur Adolphe Sax, a servi pour la cérémonie des funérailles de Napoléon Ier, le 15 décembre 1840.

619. — Trompette russe.

Cette grande trompette russe, en cuivre jaune, est enrichie d'ornements découpés et gravés. Elle a 1m,73 de longueur. (*Collection Clapisson.*)

620. — Trompette russe.

Elle est en tout semblable à la précédente. (*Collection Clapisson.*)

621. — Trompette russe.

Elle est longue de 1m70 et du même modèle que le no 619 et le no 620; mais le corps de l'instrument est en cuivre rouge et les ornements seuls sont en cuivre jaune. (*Collection Clapisson.*)

Ces trois grandes trompettes ont le son plein et puissant; elles ont un cachet oriental et montagnard à la fois.

622. — Cor des Alpes.

Il est long de 1m,50 et a été rapporté de Suisse par Louis Besozzi (Versailles, 3 avril 1814 — Paris, 11 nov. 1879), compositeur distingué qui obtint le grand prix de Rome en 1837. (*Don de Mme Marie Besozzi.*)

Cet instrument, si répandu dans les vallées des Alpes Bernoises, est, à vrai dire, une trompette rustique. On le trouve non seulement en Suisse, dans l'Oberland, mais aussi en Suède, en Roumanie, en Transylvanie et jusque dans les régions de l'Himalaya. Les bergers hindous, comme les bergers européens, s'en servent pour s'appeler, pour rallier leurs troupeaux, ou pour se distraire. On sait quel admirable parti Rossini a tiré de la mélodie familière aux joueurs de cor des Alpes, dans le Ier acte de *Guillaume Tell;* Meyerbeer a rappelé aussi ce

chant montagnard dans son *Appenzeller Kuhreigen* (le Ranz des vaches d'Appenzell).

623. — Dessus de cornet italien.

Il est en bois recouvert de cuir et percé de 7 trous. Le corps de l'instrument, orné d'arabesques dorées, a la forme d'un serpent avec tête aplatie et gueule ouverte. Cette très belle pièce date du seizième siècle et provient de la collection du comte Pietro Correr, héritier des Contarini. (*Collection du Dr Fau.*)

Le cornet de cette espèce, que les Italiens appellent *cornetto curvo*, que les Allemands nomment *zinke* et que nous connaissons en France sous le nom de *cornet à bouquin*, était un instrument favori au seizième et au dix-septième siècle. Le P. Mersenne parle des concerts de cornets (à 4 et 5 parties) que l'on formait de son temps, et il vante fort le mérite du cornettiste Quiclet, musicien de la chambre du roi Louis XIII, et le talent de Sourin, virtuose d'Avignon. L'étendue du dessus de cornet était d'une seizième, à partir de l'*ut* de la clef d'*ut* 1re ligne. La longueur de l'instrument était d'un pied trois quarts, dit le P. Mersenne. La taille avait le même nombre de trous que le dessus de cornet, mais un des 7 trous était bouché par une clef. La basse de cornet, longue de 4 pieds, avait aussi une clef et l'étendue d'une neuvième.

624. — Dessus de cornet.

Cet instrument en cuir noir, avec tête d'animal dont la gueule ouverte forme pavillon, semble de la fin du seizième siècle et de fabrique anglaise. Viollet-le-Duc l'a dessiné dans son *Dictionnaire raisonné du Mobilier français* (t. II, p. 271); mais c'est sans doute par suite d'une erreur typographique qu'il l'y appelle une flûte. (*Collection du Dr Fau.*)

625. — Dessus de cornet à bouquin.

Il est en bois recouvert de cuir à pans coupés, et percé de 8 trous, dont 7 sur le devant. Cet instrument date du commencement du dix-septième siècle. (*Collection Besse-Dumas.*)

L'étendue du cornet percé de 7 trous sur le devant est la

même que celui qui en avait seulement 6; mais les instruments ayant cette disposition sont devenus fort rares.

626. — Dessus de cornet italien.

Ce cornet du dix-septième siècle, en cuir noir et à pans, a une courbe élégante. Il provient de la collection du comte P. Correr. (*Collection du Dr Fau.*)

627. — Dessus de cornet à bouquin.

Il est en bois, à pans coupés et façonnés, percé de 7 trous dont 6 sur le devant, et de forme presque droite. Dix-septième siècle. (*Collection Clapisson.*)

628. — Dessus de cornet en ivoire.

Ce cornet italien est à pans coupés, ornés et gravés; 7 trous dont 6 sur le devant. Pièce du temps de Louis XIII. (*Collection Clapisson.*)

629. — Dessus de cornet en ivoire.

Il est du même genre et de la même époque que le précédent; mais il est muni de son *bouquin* (bocal), ce qui le rend fort précieux, car ces sortes d'embouchures sont devenues on ne peut plus rares. (*Don de M. Jacobson, de Stockholm.*)

630. — Dessus de cornet italien.

Il est en ivoire, à pans coupés et à facettes. Cette pièce, d'un beau travail, a été achetée à Naples par M. Fayet qui l'a donnée à L. Clapisson. (*Collection Clapisson.*)

631. — Dessus de cornet en ivoire.

Pièce italienne en tout semblable à la précédente. Même origine. (*Collection Clapisson.*)

632. — Gros cornet en S.

Ce gros cornet trapu, en cuir noir et à double jeu de trous, est long de 80 centimètres. Il date du commencement du dix-septième siècle et provient de la succession des Contarini. C'est une pièce des plus rares. (*Collection du Dr Fau.*)

633. — Taille de cornet en S.

Ce cornet-ténor, en cuir noir et à pans, a 107 centimètres

de long. Il date des premières années du dix-septième siècle et provient de la collection du comte P. Correr. Autre pièce des plus rares. (*Collection du Dr Fau.*)

634. — Serpent italien.

Il est en bois recouvert de cuir et orné d'arabesques dorées. Cette pièce magnifique date du seizième siècle. (*Collection Clapisson.*)

Le serpent, vraie basse de cornet à bouquin, doit son nom à la forme qu'on a donnée à cet instrument pour en diminuer la longueur du tube sonore. L'abbé Lebeuf en attribue l'invention (1590) à Edme Guillaume, chanoine de la cathédrale d'Auxerre et économe de l'illustre Jacques Amyot. Cette date de 1590 a été adoptée par tous les musicographes; mais nous la croyons erronée, et Edme Guillaume, selon nous, n'est probablement que l'introducteur en France du serpent, que les Italiens semblent avoir connu et fabriqué avec une habileté remarquable dès le milieu du seizième siècle.

Le serpent a une étendue de 3 octaves et une tierce : du *si* ♭ au-dessous des lignes de la clef de *fa* jusqu'au *ré* de la 4e ligne de la clef de *sol*.

635. — Serpent italien.

Pièce originale et rarissime. Cet instrument, en forme de poisson, paraît dater du seizième siècle. (*Collection Léon Savoye.*)

636. — Serpent italien.

Ce serpent, d'une forme inusitée, originale et très élégante, semble dater du seizième siècle et provient de la collection du comte P. Correr. Il est armé de clefs, ce qui prouve que Régibo ne fut pas le premier à en doter cet instrument. Pièce historique et capitale. (*Collection de M. le Dr Fau.*)

637. — Serpent ordinaire.

Ce serpent sans clefs date du dix-huitième siècle et est antérieur aux améliorations introduites en 1780 dans la perce et la construction de cet instrument par Régibo, artiste attaché à la musique de l'église Saint-Pierre, à Lille.

638. — Serpent sans clefs.

Il est en tout pareil au précédent. Ce type est celui dont on se servait généralement en France, dans les églises catholiques, pour accompagner le plain-chant. Le son de cet instrument est puissant, mais rauque; la justesse n'en est pas irréprochable.

639. — Serpent sans clefs.

Même modèle que les deux précédents. (*Collection du Dr Fau.*)

640. — Serpent militaire.

C'est Piffault, facteur d'instruments établi à Paris, rue Bourtibourg, qui, en 1806, donna cette nouvelle forme au serpent.

641. — Serpent militaire.

Autre serpent Piffault. (*Collection du Dr Fau.*)

Viollet-le-Duc a commis une erreur singulière en parlant de cet instrument tout moderne, dont il a donné le dessin. (V. *Dictionnaire raisonné du Mobilier français*, t. II, p. 324.)

642. — Serpent de cavalerie.

Il date du commencement de l'Empire, comme le serpent Piffault. Il est d'une forme bien contournée; mais ces contours étranges et peu favorables à l'émission du son permettaient de passer le bras dans l'instrument et d'en assurer ainsi la position. (*Don de M. Crispin.*)

643. — Serpent à clefs.

Il a 3 clefs en cuivre et un pavillon en l'air auquel on a donné la forme d'une tête de serpent. Cet instrument date de la Restauration : il figurait alors dans les musiques militaires.

644. — Serpent avec pavillon en cuivre.

Cet instrument, garni de 4 clefs en cuivre, est du facteur Pezé. (*Don de M. Hetzel, d'Angers.*)

La forme nouvelle de ce serpent offre de l'analogie avec celle de l'ophicléide et date, sans doute, de l'époque où ce dernier instrument a été inventé, c'est-à-dire du commencement de la Restauration.

645. — Serpent Forveille.

Ce serpent n'a qu'une clef et a été vendu par Rust, établi à Lyon. (*Collection Clapisson.*)

Le facteur Forveille obtint une mention honorable à l'exposition de 1823 pour avoir donné au serpent cette forme nouvelle, qui rappelle celle d'une des espèces de basson russe.

646. — Serpent Forveille.

Autre type de serpent Forveille; celui-ci a 3 clefs. (*Collection Clapisson.*)

Hermence a publié une méthode de serpent, où sont consignées les améliorations imaginées par le facteur parisien, qui resta longtemps établi rue de la Cerisaie.

647. — Serpent dit basson russe.

Il est en bois, à 8 clefs et ne porte pas de nom d'auteur. (*Collection Ad. Sax.*)

648. — Basse de serpent.

Cet instrument est en fer battu et la forme de son pavillon lui donne l'aspect d'un énorme éteignoir. (*Don de Mme Morderet, d'Angers.*)

649. — Bugle en mi ♭.

Il est à 7 clefs et du facteur Halari. Sur le pavillon on lit cette inscription : « Donné par S. A. R. Mgr le Duc d'Orléans à Mr Brick, trompette major au 4e de hussards, le 24 8bre 1835. » Thomas Brück, dit Brick (1815-1882), était un virtuose distingué et a longtemps dirigé l'école de trompettes à Saumur. (*Don de M. Paul Brück.*)

Le bugle n'est, à vrai dire, que l'ancien clairon anglais très perfectionné. Le bugle soprano (en *mi* ♭) résonne à l'unisson de la petite clarinette : c'est le plus aigu des instruments de cuivre. Il a deux octaves d'étendue : du *si* ♭ au-dessous des lignes de la clef de *sol* jusqu'au *si* ♭ au-dessus des lignes. — Les Anglais appellent cet instrument un cor à clefs (*bugle horn*); les Allemands le nomment *flugelhorn*; mais le bugle ne ressemble

ni au cor ni à la trompette, et il a un timbre mordant qui rend cet instrument indispensable dans la composition des orchestres militaires.

Le facteur anglais Joseph Holiday a pris en 1810 un brevet d'invention pour ses bugles à 5 clefs; mais, dès 1801, le facteur viennois Weidinger avait imaginé de construire des trompettes à clefs.

650. — Bugle en si ♭.

Il est à 7 clefs et du facteur Halari.

Le bugle contralto (en *si* ♭) résonne à l'unisson du cornet à pistons; mais il a un timbre bien préférable à celui de ce dernier instrument.

651. — Basse-trompette.

Cet instrument de cuivre jaune, armé de clefs, fut inventé par Frichot, en 1810. On le considère comme un perfectionnement de celui que ce musicien avait imaginé en 1800 sous le nom de basse-cor, et fait exécuter à Londres par J. Astor. Il se joue avec deux embouchures, l'une de serpent, l'autre de trompette. L'échelle de la basse-trompette comprend l'étendue du serpent et l'étendue réunie des parties de seconde et de première trompette. Le timbre de cet instrument a aussi un double caractère, et c'est là sans doute ce qui lui a valu son nom.

Nous ne possédons guère de renseignements sur Frichot. Il se réfugia en Angleterre à l'époque de la Révolution, et publia à Londres sa tablature de basse-cor. Nous croyons qu'il rentra en France après la paix d'Amiens, et qu'il alla s'établir à Lisieux (Calvados), où il continua de se livrer à des expériences de facture instrumentale. Il nous semble que les travaux de Frichot n'ont pas été sans utilité pour Jos. Holiday et autres facteurs anglais de cette époque.

652. — Ophicléide-alto, en la ♭.

Il est à 9 clefs et porte cette marque de fabrique : *Jacques Printemps, à Lille*. (*Collection Ad. Sax.*)

653. — Ophicléide-contralto en la ♭.

Cet instrument à 9 clefs est signé « A. S. 187. » (*Collection Ad. Sax.*)

654. — Ophicléide-basse.

Cet ophicléide transpositeur est à 6 clefs et à 1 piston. Il porte la marque du facteur Couturier, établi à Lyon. (*Collection Ad. Sax.*)

655. — Ophicléide contre-basse, en fa grave.

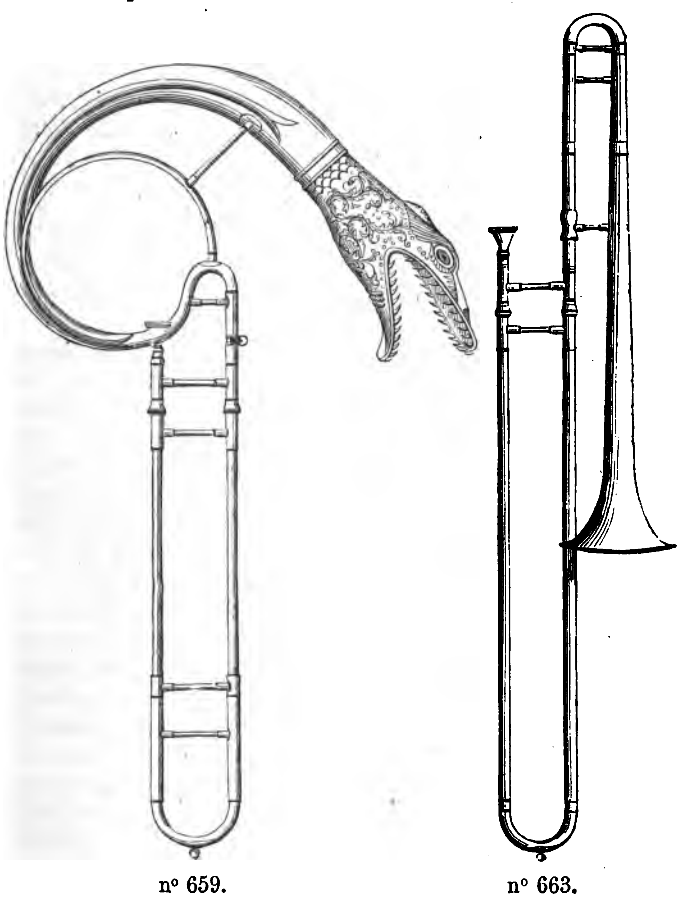
Ce modèle d'ophicléide contre-basse, imaginé en 1858 par M. Julien Tollot, compositeur de musique militaire, est le seul qu'il ait fait exécuter. Il est en cuivre jaune. (*Don de M. Julien Tollot.*)

Cet ophicléide contre-basse en *fa* grave se joue comme l'ophicléide ordinaire ; seulement la clef de *si* ♮ se trouve remplacée par un piston dont le rôle est de baisser d'un demi-ton toutes les notes de l'instrument, qui a une étendue de 2 octaves et demie : du *fa* grave à l'*ut*.

Il y a plusieurs sortes d'ophicléides, instruments dont le nom signifie : *serpent à clefs* (du grec *ophis*, serpent, et *cleides*, clefs) : l'ophicléide alto en *mi* ♭, qui résonne à l'unisson du trombone alto et dont l'étendue est de 3 octaves et une tierce, du *mi* ♭ au-dessous des lignes jusqu'au *sol* des lignes additionnelles de la clef de *sol*; l'ophicléide alto en *fa*, qui a la même étendue; l'ophicléide basse en *ut*, qui résonne à l'unisson du basson et s'étend du *si* ♭ au-dessous des lignes de la clef de *fa* jusqu'à l'*ut* des lignes de la clef de *sol*; l'ophicléide basse en *si* ♭, qui a la même étendue, mais résonne un ton plus bas que la *basse d'harmonie*, nom qu'on donne souvent à l'ophicléide basse en *ut*; enfin l'ophicléide contre-basse en *fa* ou en *mi* ♭, qui sonne à l'octave basse des ophicléides altos.

L'invention de l'ophicléide est due à un Hanovrien et remonte au commencement de ce siècle. Cet instrument fut apporté dans notre pays par les musiques allemandes des armées étrangères, en 1815. Dès l'année 1819, Spontini l'introduisit à l'Opéra, et ce fut Mongin qui en joua dans la fanfare d'*Olympie*. En 1821, Asté, dit Halari, prit un brevet pour ses ophicléides à 8 clefs, et Labbaye, presque en même temps, contribua beaucoup à perfectionner la *basse d'harmonie*, qu'il munit de 10 clefs. Depuis lors, la facture de ces instruments n'a cessé de se perfectionner.

Il existe plusieurs méthodes d'ophicléide : celle de Caussinus est fort répandue.



n° 659. n° 663.

656. — Trompette anglaise à coulisse.

Elle est d'un beau travail, en cuivre de deux couleurs, et faite par J. Goodison, 7 Sherrard street, Golden square. Au-

dessus du nom de ce facteur de Londres, on lit celui de E.-C. Laurent.

657. — Trompette anglaise.

Cette trompette à coulisse, d'une exécution fort soignée, a un pavillon orné dans le goût de celui des trompettes de J.-W. Haas. On y lit que J. Kohler l'a faite d'après le système de T. Harper perfectionné. J. Kohler était établi à Londres, 35 Henrietta street, Covent Garden. (*Don de Dauverné.*)

658. — Trompette à coulisse et à boucle.

Cet instrument, construit d'après le système du trombone à coulisse, date de 1840 et est l'œuvre d'Adolphe Sax. (*Collection Ad. Sax.*)

659. — Buccin ténor en si ♭.

Cet instrument à coulisse n'est autre chose qu'un trombone dont le pavillon a la forme d'une tête de serpent énorme. Le buccin (du latin *bucina* ou *buccina*) a longtemps figuré dans nos musiques militaires.

659 *bis*. — Tête de buccin.

Partie purement ornementale de cet instrument aujourd'hui abandonné. (*Don de M. Millereau.*)

660. — Trombone.

Ce magnifique trombone, enrichi d'ornements finement sculptés et gravés, a une bordure en cuivre rouge argenté. Sur le pavillon, on lit : « Macht Ich Georg Ehe-Nurmberg MDCXIX. » Entre le nom de la ville et le millésime, on remarque une tête entourée de rayons lumineux. La date de 1619 et les initiales G E, placées au-dessus d'une tête de femme, se retrouvent dans un médaillon argenté que soutiennent deux griffons. (*Collection Ad. Sax.*)

661. — Trombone alto en mi ♭.

Cet instrument, dû à Riedloker, facteur établi à Paris, rue Porte-foin, 8, est celui dont le virtuose Bénard, musicien de l'Académie de musique, s'est servi à l'orchestre de ce théâtre depuis 1816 jusqu'en 1834. (*Don de Ant. Courtois.*)

Il y a quatre espèces de trombones ayant tous une étendue

de 2 octaves et une sixte. Le trombone soprano, le plus petit et par conséquent le plus aigu de tous, est inusité en France. Le trombone alto s'étend du *la* ♮ au-dessous des lignes de la clef d'*ut* 3e ligne jusqu'au *sol* ♭ au-dessus des lignes.

662. — Trombone ténor.

Cet instrument, tout en cuivre jaune, porte sur le pavillon la double inscription suivante :

PREMIER PRIX DÉCERNÉ L'AN 1838
A ANTOINE JEAN SIMON
ÉLÈVE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Courtois frères, rue du Caire, Paris. (*Don de M. Simon, symphoniste de l'Opéra de* 1843 *à* 1873.)

663. — Trombone ténor.

Ce trombone à coulisses, qui est aussi en cuivre jaune et avec ornements en argent, est sorti des ateliers de Courtois frères. Il porte sur le pavillon, non seulement l'adresse de ces habiles facteurs d'instruments, mais cette inscription : « Premier prix décerné à l'élève Paul Delisse, année 1841. » Le lauréat du Conservatoire de musique, en 1841, est devenu depuis 1871 professeur de trombone dans cet établissement et a déjà formé bon nombre d'élèves distingués.

Le trombone ténor sonne une quarte plus bas que le trombone alto : il est donc en *si* ♭ et s'étend du *mi* ♮ au-dessous des lignes de la clef de *fa* jusqu'au *ré* ♭ au-dessus des lignes de la clef d'*ut* 4e ligne. (*Don de M. Delisse.*)

664. — Trombone basse en mi ♭.

Ce bel instrument, avec manche pour atteindre la 7e position, date de 1671 et est l'œuvre d'Otto, comme l'indique l'inscription suivante qu'on lit sur le pavillon : « Gemach. Detlof Otto. Anno 1671. »

Les traverses des coulisses sont finement gravées et la potence est ornée d'une petite figurine pleine de mouvement. On remarquera la disposition du pavillon, qui est tourné en l'air; les coulisses sont simples et sans bout à l'intérieur.

665. — Trombone basse à coulisses en sol.

Ce bel instrument, qui figurait à l'exposition de Moscou (1872), a valu une médaille d'or à Ant. Courtois. (*Don de Ant. Courtois.*)

Le trombone basse en *sol*, très fatigant à jouer, n'a pas encore été adopté par nos compositeurs français; mais il est employé à l'étranger, et on l'entend dans les grands théâtres d'Angleterre, d'Allemagne et de Russie.

666. — Cornet à 2 pistons.

Cet ancien modèle de cornet à pistons est en maillechort et l'œuvre de Bartsch, qui l'a fait à Paris, en 1840. Ce facteur obtint une médaille de bronze à l'Exposition de 1849 et imagina en 1854 une nouvelle perce pour améliorer les pistons cylindriques. (*Collection Ad. Sax.*)

667. — Cornet à pistons de Dufrêne.

Cet instrument en argent, à 3 pistons, est de l'excellent facteur Besson, qui l'a fabriqué pour son ami Dufrêne, ainsi que l'indique une inscription gravée. Le virtuose favori des concerts Musard et des concerts du Jardin-Turc s'est fait d'abord entendre sur un cornet à deux pistons : il ne s'est servi de celui-ci que dans les dernières années de sa vie. (*Don de Mme veuve Dufrêne.*)

L'étendue du cornet à 3 pistons est de 2 octaves et une tierce : du *sol* 1re ligne de la clef de *fa* jusqu'à l'*ut* des lignes de la clef de *sol*. Il existe des Méthodes de cornet; les plus répandues sont celles de Dufrêne, de Dauverné et d'Arban.

Dans la plupart des théâtres le cornet a usurpé la place des trompettes, avec lesquelles cependant il n'offre guère d'analogie.

668. — Cornet à 3 pistons en si ♭.

Il est en cuivre et d'Adolphe Sax. (*Collection Ad. Sax.*)

669. — Cornet à 3 pistons.

Instrument construit par le facteur Ad. Sax pour obtenir l'é-

galité des sons à l'aide d'une disposition particulière des tubes additionnels des pistons. (*Collection Ad. Sax.*)

670. — Cornet à 3 pistons.

Cet instrument, d'une forme originale et qui rappelle celle du Sax-tuba, est d'Adolphe Sax; il a été entendu à l'Opéra dans le *Juif errant* (1852). (*Collection Ad. Sax.*)

671. — Cornet à 5 pistons.

Ce cornet en *mi* ♭ résonne à l'unisson de l'alto. Il offre cette particularité qu'un des cinq pistons transpose l'instrument à l'octave supérieure, les tubes additionnels faisant, avec la même longueur, le demi-ton pour le diapason de l'alto et le ton pour l'octave supérieure. (*Collection Ad. Sax.*)

672. — Cornet à 6 pistons.

Il est d'Alphonse Sax et trois des pistons sont ascendants. (*Collection Ad. Sax.*)

673. — Cor à pistons.

Ce cor à 3 pistons et à rotation, dont le pavillon est orné de feuillages gravés, est l'œuvre d'Alphonse Sax. Ce facteur exposa en 1862 ce système de cylindres à rotation, à colonne d'air pleine et progressivement conique. (*Collection Ad. Sax.*)

674. — Clavicor à 3 pistons en mi ♭.

Instrument curieux, à cause de la magnifique corne avec laquelle l'a fait Tabar, de Lyon.

675. — Clavicor.

Il est à 4 pistons, à rotation, et la garniture en maillechort en est riche et très soignée. Cet instrument, dû à l'invention de Danays (1838) porte la marque de *Guichard*, *à Paris*, propriétaire du brevet.

Danays inventa cet instrument pour remplacer l'ophicléide alto qui résonne une tierce plus haut que le clavicor. (*Collection Ad. Sax.*)

676. — Petite trompette en si ♭.

Elle est à tons, à doubles pistons mus par des clefs, et l'œu-

vre de Ch. Sax, père, qui l'a faite à Bruxelles en 1840. (*Collection Ad. Sax.*)

677. — Trompette à un piston.

Ce modèle de trompette-Sax à coulisse et à un piston date de 1849. (*Collection Ad. Sax.*)

678. — Trompette longue à pistons en ut.

Elle est en cuivre, à 3 pistons, et porte cette marque de fabrique : « Adolphe Sax et Cie à Paris, 2599 ». (*Collection Ad. Sax.*)

679. — Trompette en mi ♭.

Modèle de la trompette à 3 pistons de L. Muller, facteur établi à Lyon de 1830 à 1860. (*Collection Ad. Sax.*)

680. — Trompette à pistons.

Elle est à 4 pistons, dont deux ascendants et deux descendants, avec pavillon en l'air. Elle a été exposée à Londres en 1862 et porte cette marque de fabrique :

3254
ALPHONSE SAX
RUE D'ABBEVILLE 5bis A PARIS
PRINCIPE SAXOMNITONIQUE
BREVETÉ S. G. D. G.

(*Collection Ad. Sax.*)

681. — Trombone à 3 pistons.

Il porte la marque de fabrique d'Adolphe Sax (N° 4747). (*Collection Ad. Sax.*)

682. — Saxhorn-contralto en si ♭.

Il est à 3 gros pistons et offre le premier modèle du saxhorn dopté pour la cavalerie (1845). (*Collection Ad. Sax.*)

683. — Saxhorn-contralto.

Il est à 4 pistons, argenté et doré, et a la forme du saxotromba. Cet instrument a figuré à l'Exposition de 1849. (*Collection Ad. Sax.*)

684. — Saxhorn-contralto en si ♭.

Il a les proportions du saxotromba et offre le modèle primitif du contralto à 3 pistons. (*Collection Ad. Sax.*)

685. — Saxhorn-contralto en si ♭.

Il est à 4 pistons, dont un ascendant, et offre un modèle devenu rare de cet instrument, tel qu'il fut inventé en 1852 par Ad. Sax. (*Collection Ad. Sax.*)

686. — Saxhorn-alto en mi ♭.

Il est à 3 cylindres, à rotation, et porte sur le pavillon cette marque de fabrique, surmontée des deux initiales C. K. entrelacées : « Ch[s] Kretzschmann, à Strasbourg ». (*Collection Ad. Sax.*)

687. — Saxhorn-alto en la ♭.

Il est à 4 pistons, argenté et doré, et a figuré à l'Exposition de 1849. (*Collection Ad. Sax.*)

688. — Saxhorn-contrebasse en si ♭.

Il est à 3 pistons et date de 1849. Modèle employé dans l'harmonie Sax. (*Collection Ad. Sax.*)

IV.

INSTRUMENTS A VENT AVEC RÉSERVOIR D'AIR.

Les instruments à vent avec réservoir d'air forment plusieurs groupes aisément reconnaissables, car ils sont avec ou sans tuyaux, à bouche et à anches battantes, ou seulement à anches libres, et ils se jouent au moyen d'un clavier, souvent même de plusieurs claviers et d'un pédalier. Ceux qui offrent le plus grand intérêt musical, ce sont les orgues d'église et les orgues de chambre à tuyaux, cela va sans dire; mais les régales et autres instruments à anches battantes méritent de fixer l'attention des curieux et des musiciens. Viennent ensuite les orgues sans tuyaux et à anches libres, avec toutes leurs variétés : harmoniums, harmoniflûtes, métaphone, etc.; enfin les instruments à anches libres et à clavier, aussi sans tuyaux, tels que l'accordéon, le concertina, le mélophone, etc.

Nous croyons à peine nécessaire de rappeler qu'on a imaginé, en outre, divers instruments mécaniques, avec ou sans tuyaux, qui sont pourvus d'un réservoir d'air. Parmi ceux qui ont des tuyaux, il suffira de citer la serinette, l'orgue de Barbarie et l'orchestrion; au nombre des autres instruments à soufflerie et action mécaniques, mais sans tuyaux, nous ne mentionnerons que l'antiphonel Debain et le pianista, qui s'applique au piano et joue automatiquement de cet instrument.

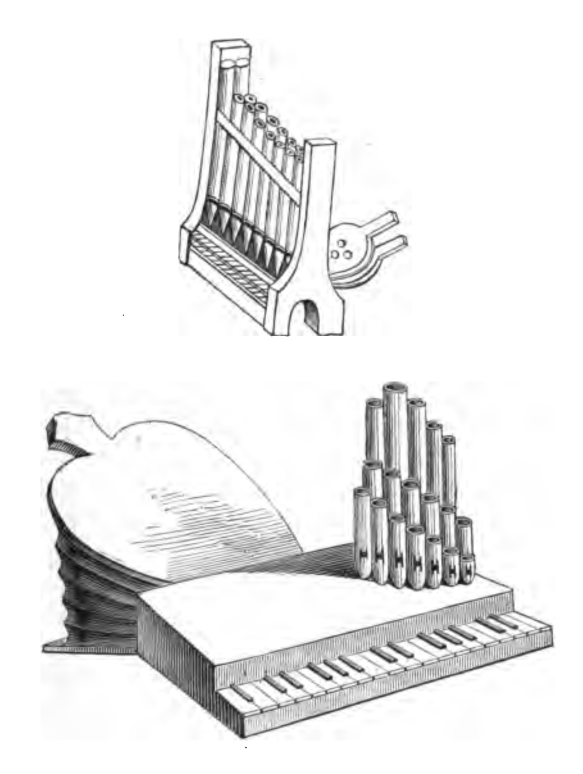
Nous venons d'établir l'ordre d'après lequel nous classerons les instruments à vent avec réservoir d'air; mais, avant de commencer notre énumération, quelques remarques historiques et certaines explications particulières nous paraissent indispensables.

La syrinx et la cornemuse ont vraisemblablement suggéré l'idée de l'orgue. L'instrument à tuyaux avec réservoir d'air, que Fr. Blanchini appelle *organum pneumaticum,* ressemble, en effet, à un orgue auquel il ne manque plus que le clavier, à la place des chalumeaux percés de trous. (V. *De tribus generibus instrumentorum*, pl. II.) Outre l'orgue pneumatique, les anciens ont connu l'orgue hydraulique, dans lequel le vent était poussé par la pression de l'eau.

Parmi les orgues à simple clavier des premiers siècles chrétiens, nommons d'abord l'orgue portatif, assez petit pour qu'on pût le porter et en jouer tout en marchant; puis l'orgue positif, ainsi appelé parce qu'il fallait le poser sur un meuble ou sur un plancher, à cause de ses dimensions ou de son mécanisme. Les *régales*, que les Italiens nommaient aussi *regali* ou bien encore *ninfali,* sont une espèce de *positif*.

Voici le dessin d'un orgue portatif du quinzième siècle, que nous reproduisons d'après une miniature du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, et la figure d'un orgue de la famille des *régales,* que nous empruntons à Prætorius.

Les orgues d'église, d'une grande dimension, ne firent perdre faveur aux orgues portatifs ou orgues de chambre, comme on les désignait en Angleterre, qu'à partir du moment où l'on commença de les construire avec assez



d'habileté pour en rendre le clavier facile et les jeux variés.

Nous renvoyons les musiciens qui désirent connaître à fond l'histoire de l'orgue d'église et de sa facture aux ouvrages suivants :

Bédos de Celles, *l'Art du facteur d'orgues;* Paris, 1766-78.

Hamel, *Nouveau Manuel du facteur d'orgues;* Paris, 1849.

C.-M. Philbert, *l'Orgue du Palais de l'industrie d'Amsterdam;* Amsterdam, 1876.

E.-J. Hopkins et E.-F. Rimbault, *the Organ, its history and construction;* London, 1877.

Il n'est pas besoin de lire ces savants écrits et autres livres du même genre pour savoir que l'excellence d'un orgue d'église dépend avant tout du principe et des bonnes qualités de la soufflerie; puis, de la perfection du mécanisme qui assure l'obéissance des claviers et la facilité de leurs accouplements; enfin, de la diversité des jeux, ainsi que de l'exactitude et de l'égalité des timbres.

Rappelons maintenant comment se nomment les parties essentielles de ce roi des instruments, et indiquons à quel titre chacune d'elles mérite de fixer l'attention.

La *soufflerie,* principe vital de l'orgue, a pour objet de fournir à des chambres, qu'on nomme *laies,* un vent d'une égalité constante et parfaite. Ce magasin général et ces petits réservoirs d'air adhèrent aux *sommiers* qui supportent les tuyaux, et fournissent, à l'aide de soupapes alimentaires, l'air nécessaire à l'émission des sons. Ces tuyaux sont faits soit en étain fin, soit avec un mélange d'étain et de plomb, soit encore en bois, selon leur grandeur et la nature des *jeux* qu'ils doivent composer. On appelle *jeu* une série de tuyaux du même genre, formant une échelle chromatique plus ou moins étendue, mais donnant des sons d'un timbre identique. Les jeux de l'orgue se peuvent réduire à deux grandes familles : les jeux à bouche et les jeux d'anche. Les jeux à bouche comprennent : 1° les jeux de fond, qui sonnent l'unisson de la note écrite ou ses octaves graves; 2° les jeux d'octave, qui sonnent l'octave aiguë de la note écrite; 3° les jeux de mutation, qui sont tantôt simples et tantôt composés. Les jeux de mutation simples sonnent la quinte, la tierce et quelquefois la septième de la note écrite; les

jeux de mutation composés ont sur chaque note plusieurs tuyaux dont l'ensemble forme un accord. Quant aux jeux d'anche, ils se divisent en deux espèces, étant ou à anche battante ou à anche libre.

C'est à l'aide d'un, de deux, de trois ou même de quatre claviers à mains, qui sont superposés d'une façon commode, et d'un clavier de pédales, dont on fait mouvoir les touches de bois avec les pieds, que l'organiste commande à l'*abrégé*, c'est-à-dire au mécanisme qui transmet le mouvement des claviers aux soupapes des sommiers respectifs. Il n'a qu'à tirer ou pousser un bouton pour prendre ou pour arrêter le vent de chaque *registre*, tiroir véritable qu'il fait à sa guise glisser horizontalement sous le trou du tuyau auquel il correspond.

La caisse immense dans laquelle est enfermé l'instrument se nomme *buffet*. Elle est souvent divisée en deux parties, et celle qui est placée en avant du corps des grands tuyaux et qui est de dimension plus petite s'appelle *positif*. La disposition extérieure et intérieure du buffet se règle d'après l'emplacement que l'orgue doit occuper; il faut donc une certaine science architecturale pour construire un vaste buffet, qui offre aux menuisiers et aux sculpteurs ornemanistes des motifs de décoration, et qui donne au facteur le moyen d'étager aisément les jeux de ses divers claviers, tout en laissant l'espace indispensable pour circuler sans peine dans cette espèce d'édifice en menuiserie.

L'étendue de l'orgue dépend de sa dimension, qui se désigne par la longueur en pieds du plus grand tuyau de l'instrument, répondant à la note la plus grave du clavier. On dit ordinairement un orgue de 32 pieds, un orgue de 16, de 8 ou de 4 pieds. L'orgue qui possède, avec le jeu le plus grave qu'on nomme flûte ouverte de 32 pieds, la flûte ouverte de 16 pieds, la flûte ouverte de 8 pieds, le prestant de 4 pieds et la doublette qui sonne à l'octave

haute de la flûte ouverte de 4 pieds, offre au musicien un clavier de 8 octaves d'étendue.

L'orgue des classes du Conservatoire est un 8 pieds; celui de la grande salle des concerts est un 16 pieds. (Nous croyons à peine nécessaire de rappeler qu'un tuyau fermé a le même son fondamental qu'un tuyau ouvert de longueur double.)

L'orgue d'église, en dépit de ses jeux multiples qui comprennent la *voix humaine*, le *tremblant doux* et le *tremblant fort*, est un instrument auquel il a longtemps manqué le moyen d'augmenter ou de diminuer graduellement l'intensité du son. Claude Perrault, le premier, conçut l'idée de rendre l'orgue *expressif*; mais ce ne fut qu'après l'invention du *piano organisé* et du *Melodica* par André Stein (V. p. 91-92), et qu'après les essais de Séb. Érard pour tirer parti de l'anche libre (1795), essais qui excitèrent l'enthousiasme de Grétry; ce ne fut qu'au commencement de ce siècle, en 1810, que Grenié réalisa le problème de nuancer le son sur l'orgue. L'*orgue expressif*, imaginé par Grenié et qu'il croyait appelé à prendre place entre le piano et le grand orgue, suscita la conception de l'*organo-violine* (1814), de l'*œoline*, de l'*œolodicon*, du *physharmonica* et d'autres instruments du même genre. — Parmi les facteurs qui se sont le plus distingués en tirant parti de l'anche libre, mentionnons seulement : Candide Buffet, créateur des harmonicas métalliques qu'on a nommés *accordéons* (1827); Cavaillé-Coll, qui exposa en 1834 le *poïkilorgue*; Fourneaux, père et fils, inventeurs des laies mobiles; Alex. Debain, qui appela *concertina* l'orgue expressif qu'il soumit à l'approbation du public en 1838, et qui fit breveter en 1842, sous le nom d'*harmonium*, celui que le monde entier a maintenant adopté; Martin, de Provins, qui imagina la percussion, le prolongement et l'expression à la main; Victor Mustel, à qui l'on doit la double expression, le forté ex-

pressif et le *métaphone;* enfin, Mason et Hamlin qui ont popularisé aux États-Unis un système nouveau de soufflerie, consistant en soufflets qui refoulent l'air, au lieu de l'aspirer.

Nous terminerons en indiquant quelques ouvrages où l'on trouvera des renseignements complémentaires sur le sujet qui vient de nous occuper et sur les instruments mécaniques avec réservoir d'air :

N. Fourneaux, *Petit Traité de l'orgue expressif*, contenant l'historique de cet instrument, etc.

— *Traité théorique et pratique de l'accord des instruments à sons fixes, l'harmonium, l'orgue à tuyaux et le piano;* Paris, E. Repos.

Moonen, *Nouvelle Méthode d'orgue expressif.*

Engramelle, *la Tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres,* etc. ; Paris, 1775, in 8°.

689. — Régale à vent.

On appelait naguère de ce nom un petit jeu d'anches qui se plaçait sur une table. C'était, ainsi qu'on en peut juger par cette pièce rarissime, un petit orgue positif. Il se compose d'un jeu de trompette dont les tuyaux sont si courts qu'ils n'ont, pour ainsi dire, que l'anche; — ce qui permettait, comme on le voit, de renfermer dans un livre faisant fonction de soufflet un jeu complet de régale.

Celui-ci, dont le clavier a une étendue de 4 octaves, date des dernières années du seizième siècle. Il a été fait en Allemagne, où ce genre d'orgue qu'on appelait *Bibelregal* a longtemps joui d'une grande faveur, surtout pour accompagner le chant dans les églises.

Prætorius a donné le dessin de cet instrument, et il attribue l'invention des régales à vent à un moine qu'il ne nomme point (V. *Syntagma musicum,* t. II, p. 73); mais J.-G. Walther (*Musikalisches Lexicon,* Leipzig, 1732) et Jacob Adlung (*Musica mechanica Organœdi,* Berlin, 1768) disent avec raison que le *Bibelregal* fut inventé vers le milieu du seizième siècle par George Voll, facteur d'orgues établi à Nuremberg.

690. — Petit positif du seizième siècle.

Le clavier de ce petit orgue allemand, acheté à Munich, a une étendue d'une octave et une sixte (d'*ut* à *la*). Les tuyaux sont en bois. Jeu de flûte et doublette. — Pièce très rare.

691. — Régale à un seul soufflet.

Cet instrument français et rarissime date de 1720 environ. Il est renfermé dans une table richement décorée et il a une étendue de quatre octaves et une note, de *si* ♮ à *ut*.

692. — Claviorganum.

Cet instrument est l'œuvre de Zumpe et Buntebart qui l'ont fait à Londres en 1774. Il se compose d'un piano carré, s'ajustant au-dessus d'un orgue ; à l'aide de pédales, on peut séparer les deux instruments ou les réunir et obtenir ainsi des combinaisons variées. La soufflerie marche au moyen d'une pédale. Cette pièce rare provient du musée Kraus.

Avant de construire des pianos-orgues, on avait imaginé de combiner l'orgue avec le clavecin : le claviorganum a donc une origine assez ancienne, et ce nom s'applique à un instrument à cordes pincées ou frappées accolé à un orgue à tuyaux.

693. — Deux tuyaux d'orgue.

Ces deux tuyaux datent du seizième siècle. Ils décoraient l'ancien orgue de l'abbaye de Poligny (Jura). Ils étaient placés dans le milieu des plates faces de la montre du positif. (*Don de M. A. Cavaillé-Coll.*)

694. — Frein harmonique.

Cet appareil en cuivre, imaginé par Anselme Gavioli, consiste en un frein obturateur qui, placé à l'embouchure de tous les tuyaux d'orgue, permet de régler le son avec précision et d'en fixer le timbre et le mordant suivant les proportions de taille. (*Don de Gustave Chouquet.*)

SECTION III.

Instruments à percussion des pays européens.

Le premier moyen que l'homme ait employé pour produire un son non vocal a sans doute été le battement des mains l'une contre l'autre, et les instruments formés de corps solides assez élastiques pour vibrer par la percussion, sont vraisemblablement ceux qui, du rythme le plus élémentaire, l'ont conduit à des essais de musique véritable. Mais comme les instruments de cette famille rendent, à peu d'exceptions près, soit un son indéterminé, soit une note unique, ils n'offrent pas beaucoup d'intérêt musical. Le génie cependant d'un rien sait faire quelque chose, et il nous serait facile de citer des morceaux où le tambour, les timbales, la grosse caisse, les cymbales, le tam-tam ou les cloches jouent un rôle capital et contribuent à un effet pittoresque, dramatique, ingénieux ou puissant.

Presque tous les instruments de percussion sont d'origine orientale et remontent à la plus haute antiquité. Ceux où le mouvement vibratoire est entretenu par le frottement ou par le pincement, ne comptent guère dans l'histoire de la musique, et la guimbarde, le violon de fer, par exemple, sont considérés comme des curiosités musicales, plutôt que comme des instruments de musique proprement dits. Nous consacrerons néanmoins un para-

graphe spécial aux harmonicas de toutes sortes, après avoir d'abord parlé des diverses espèces de tambours; puis, des instruments de métal ou de bois à son indéterminé; enfin, des cloches et des carillons.

La branche des instruments de percussion à peau tendue sur un cadre ou cercle, est assez nombreuse, fort ancienne et commune dans toutes les parties du monde. Elle comprend des instruments qui se battent avec des baguettes ou qui se frappent avec la main; mais les tambours à main ou tambourins des anciens sont devenus des tambours de basque, et nous appelons maintenant tambourins de petits tambours qui ont une caisse fort allongée et qui se jouent avec une seule baguette. Nous avons même appliqué ce nom de tambourin à un instrument monté de cordes se frappant avec un bâton.

Les tambours militaires, répandus en plusieurs contrées de l'Europe par les Sarrasins et introduits tardivement en France par les Anglais, lors de l'entrée d'Édouard III à Calais (1347); les tambours militaires ont changé souvent de dimensions. Il y en a eu de carrés; mais ils sont ordinairement de forme cylindrique, et se composent d'une caisse en cuivre jaune ou en bois dont chaque extrémité est fermée par une peau d'âne, de chèvre ou de veau, tendue à l'aide de cerceaux et de cordes. Deux cordes de boyau, serrées l'une contre l'autre sur la peau du cercle inférieur et produisant un nombre double de vibrations que la peau du bassin supérieur quand elle résonne sous l'action des baguettes, contribuent à donner du timbre et du mordant au son de l'instrument. — Plusieurs tambours militaires se sont introduits dans l'orchestre moderne et y figurent sous les noms de *caisse roulante*, de *caisse claire* et de *timbales*. A ce groupe se rattache la grosse caisse.

Parmi les instruments à percussion, soit de bois, soit de métal qui n'ont pas de ton déterminé, nommons seu-

lement les castagnettes, les crécelles; puis, le sistre des anciens, les grelots, les cymbales, le triangle, le pavillon chinois de nos anciennes musiques militaires, et enfin le tam-tam. Les cloches forment un groupe à part, parce que chacune d'elles pouvant rendre un des sons de la gamme, elles se prêtent à la formation des carillons, qui sont d'origine chinoise et restent chers aux Flamands.

Les jeux de cloches et de timbres, avec ou sans clavier, nous conduisent à parler des instruments formés de lames de bois sonore, de lames ou de globes de verre, en un mot, des harmonicas. Les échelettes sont, en effet, de véritables harmonicas, et les régales de percussion, les régales de bois avec clavier, d'invention flamande, ont précédé les harmonicas, composés de gobelets ou de lames de verre, imaginés par l'Irlandais Puckeridge, par Franklin, Rœllig, Lenormand ou Renaudin, ainsi que le clavicylindre de Chladni. L'espèce d'harmonicas où le son s'obtient en passant un doigt humide sur le bord mouillé d'un gobelet, ne doit pas être classée avec celle des harmonicas dont les lames de verre, placées en ligne horizontale et retenues par des fils qui ne les empêchent pas de vibrer librement, se frappent avec un petit marteau de liège : il convient, selon nous, de ranger la première espèce de ces harmonicas parmi les curiosités instrumentales dues au frottement et de n'accorder qu'à la seconde une place à part parmi les instruments de percussion. Mais nous croyons pouvoir affirmer que le temps de la grande faveur des harmonicas de tous genres a été la seconde moitié du dix-huitième siècle : l'invention de Franklin date de 1760, et c'est en 1788 que J. Chrétien Müller a publié à Leipzig sa méthode d'harmonica.

695. — Tambour suisse.

Il est décoré de fines peintures et aux armes de la ville de

Berne. Cette belle pièce date de l'époque de Louis XIV. Hauteur : 0m,42; diamètre : 0m,43.

696. — Tambour français.

Il est orné de drapeaux tricolores et de sabres entrecroisés. Au centre du médaillon qui le décore, on lit : commune du Bus-Saint-Rémy. Ce tambour date du temps de la Révolution de 1789. Hauteur : 0m,36; diamètre : 0m,42.

697. — Tambour français.

Il est à tringles et décoré richement. Cette *caisse roulante* a appartenu à la musique du 1er régiment du génie, ainsi qu'en fait foi l'inscription qui se trouve au-dessous de l'aigle impériale. Hauteur : 0m,44; diamètre : 0m,37.

698. — Timbales de cavalerie.

Ces petites timbales, dont les bassins demi-sphériques en cuivre sont ornés de guirlandes repoussées et de fleurs de lis, datent du commencement du dix-septième siècle. Il est extrêmement rare d'en trouver de complètes; celles-ci ont leurs clefs et leurs supports à sangle. (*Collection du Dr Fau.*)

Les timbales, d'origine asiatique, furent introduites en Europe par les Sarrasins. On les nomma d'abord *naquaires* ou *nacaires*. Elles ont cessé maintenant d'être en usage dans la cavalerie française; mais elles jouent un rôle musical de plus en plus important dans la symphonie moderne. On emploie généralement à l'orchestre deux timbales d'inégale grandeur; elles s'accordent au moyen de vis destinées à tendre la peau qui recouvre les bassins de cuivre et placées autour de l'instrument. La plus petite des timbales peut s'accorder à l'un des degrés compris entre le *si* ♭ et le *fa* des lignes de la clef de *fa ;* la plus grande peut donner depuis le *fa* au-dessous des lignes jusqu'à l'*ut* d'entre les lignes de la clef de *fa.* On choisit presque toujours pour les accorder les deux sons correspondant à la tonique et à la dominante du morceau; mais cet accord à la quarte ou à la quinte n'est pas obligatoire. Quand on veut obtenir un son doux et velouté, les timbaliers se servent de baguettes recouvertes d'une peau souple ou d'une matière moelleuse. Dans

les marches funèbres ou les morceaux d'une couleur sombre et triste, on met un voile sur la peau des timbales : Méhul, dans l'ouverture de *Stratonice* (1792) et Steibelt dans le 3e acte de *Roméo et Juliette* (1793) ont, les premiers, tiré parti des *timbales voilées*. Meyerbeer, dans le 2e acte de *Robert le Diable*, a employé 3 timbales; il avait même écrit primitivement ce solo pour 4 timbales ainsi accordées : *ut, sol, ré, mi,* des lignes de la clef de *fa*.

Il existe des méthodes de timbales par Altenburg (1734), Boracchi et Georges Kastner.

Plusieurs facteurs contemporains ont exposé de nouveaux modèles de timbales. Ils ont cherché à rendre cet instrument moins encombrant et à obtenir une tension égale de la membrane sonore sur tous les points de la circonférence de chaque timbale.

699. — Tambour de Provence, dit tambourin.

Cet instrument date de la première moitié du dix-huitième siècle, et la caisse en est ornée de dessins finement sculptés. La baguette est du temps. Hauteur : 0m,68; diamètre : 0m,33. (*Collection Clapisson.*)

700. — Tambour de Provence.

La forme en est élégante et la caisse est décorée de filets et d'enjolivements sculptés d'un travail soigné. Époque Louis XV. Hauteur : 0m,74, diamètre : 0m,31. (*Don de M. Strauss.*)

701. — Tambourin de Provence.

Sur la caisse de ce gracieux tambourin, on remarque une guirlande et des baguettes finement sculptées dans le style Louis XVI. L'instrument est accompagné de sa baguette. Hauteur : 0m,65; diamètre : 0m,26. (*Collection du Dr Fau.*)

Le tambour de Provence ou tambourin a souvent figuré dans la musique lyrique. On l'a même employé avec un tel succès dans les divertissements de nos opéras français, qu'on a donné le nom de *tambourin* à une danse théâtrale à 2/4 fort animée, dont la musique imitait les effets du tambourin joint au ga-

loubet, ou bien était écrite pour faire valoir ces deux instruments. — V. *Lou Tambourin*, de Fr. Vidal.

702. — Tambourin à cordes de Gascogne.

Il est d'un style assez riche et date du dix-huitième siècle.

Le tambourin de Gascogne, comme le tambourin basque, est monté de 6 cordes accordées en quinte et fixées par des chevilles à l'extrémité inférieure de l'instrument. Une ouïe ou rosette se remarque à chaque bout de la table d'harmonie. (*Collection Clapisson.*)

703. — Tambourin basque.

Modèle simple de cet instrument national des Basques. De la main droite on frappe les cordes avec un bâton recouvert de velours, tandis que de la main gauche on joue du galoubet. (*Collection du Dr Fau.*)

704. — Tambour de basque.

Ce grand et bel instrument d'orchestre est orné de peintures. Virole en ivoire pour le pouce et clefs. Époque de Louis XVI. (*Collection du Dr Fau.*)

Ce tambour à main, que nous ont légué les Anciens, a toujours été inconnu aux Basques, malgré le nom qu'il a reçu de nous. Il s'emploie fréquemment dans la musique de danse, et l'on en obtient des effets nombreux et piquants, ainsi qu'on en pourra juger en consultant la Méthode de tambour de basque composée par J. Frey.

705. — Tambour de basque.

Cadre d'ébène orné de filets d'argent. Cercle, cymbales, grelots, clefs, toute la garniture est en argent et finement ciselée dans le style Louis XVI.

Ce magnifique instrument a été fait pour la reine Caroline de Naples, sœur de Napoléon Ier, et la veuve de Murat l'a donné à Me Foussier, son chargé d'affaires à Paris. Le fils de cet avoué, Édouard Foussier, l'éminent poète dramatique, l'a légué à son ami Gustave Chouquet, qui, avec l'agrément de Mme Foussier, s'est empressé d'en enrichir le musée du Conservatoire.

706. — Castagnettes en ivoire.

Elles datent du seizième siècle et diffèrent essentiellement de la forme qu'on leur donne aujourd'hui, puisqu'il y en a deux paires pour chaque main, qu'on les tient par un manche et qu'il suffit de les agiter pour les faire résonner. (*Collection Clapisson.*)

707. — Castagnettes en buis.

Elles sont rondes et d'une construction originale.

Les castagnettes, qu'on a ainsi nommées parce qu'elles ont la forme d'une châtaigne (*castanea*, châtaigne), sont un instrument fort aimé des Espagnols et très souvent employé dans la musique de danse.

J. Heugel a publié une méthode de castagnettes, d'après le système de Sala.

708. — Castagnettes en bois de palissandre.

Elles ont la forme que, le plus souvent, on leur donne en France. (*Collection du Dr Fau.*)

709. — Claquebois.

Il est en buis et d'origine italienne. Les paysans napolitains appellent cet instrument *tricca-ballacca*. Il nous semble dériver des antiques crotales.

Les peintres de genre ont maintes fois reproduit cet instrument dans leurs tableaux, et Léopold Robert l'a fait figurer dans sa belle composition des *Moissonneurs*.

710. — Claquebois.

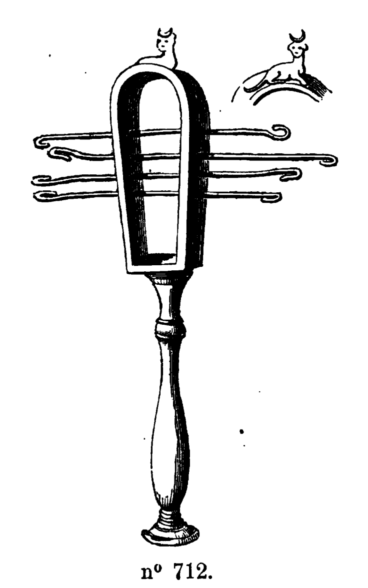
Cet instrument est italien, comme le précédent, mais en bois de fer.

711. — Crécelle.

Cette crécelle en ivoire et en ébène est ornée d'une couronne royale; les fleurs de lis et les dauphins en bronze doré qui la décorent semblent indiquer qu'elle a servi de jouet à un Dauphin. (*Collection Clapisson.*)

712. — Sistre.

Ce sistre de bronze, à quatre tringles, date vraisemblement du siècle dernier. La partie supérieure, en forme de raquette, n'a que 10 centimètres de hauteur, sans compter la figure symbolique qui la décore. (*Don de Gustave Chouquet.*)



n° 712.

Cet instrument, dont les anciens Égyptiens faisaient usage à la guerre et surtout dans leurs cérémonies religieuses, résonne comme certaines sonnettes qu'on entend dans les églises catholiques. — Bacchini a écrit un ouvrage latin sur les sistres : *De sistris, eorumque figuris*, Bologne, 1691 et Utrecht, 1696. Les planches en sont curieuses.

713. — Cymbales.

Elles sont de petit format, mais finement gravées. Diamètre : 0m,195. (*Collection du Dr Fau.*)

Les cymbales sont ainsi nommées parce que cet instrument

de musique se compose de deux plaques circulaires d'airain ayant chacune à leur centre une petite concavité (du grec *kumbalos*, creux). La dimension de ces plaques est généralement de 33 centimètres de diamètre et de 2 millimètres d'épaisseur. Les cymbales des anciens avaient un ton déterminé; celles dont nous nous servons appartiennent, au contraire, à la catégorie des instruments dont le son n'est pas appréciable. Elles figurent à l'orchestre et on les y emploie le plus souvent de concert avec la grosse caisse. Mais, isolées de cet instrument bruyant, on en peut obtenir des effets saisissants, ainsi que Glück l'a prouvé dans le chœur des Scythes d'*Iphigénie en Tauride*. — On doit à Fréd.-Adolphe Lampe un ouvrage latin intitulé : *De Cymbalis veterum*; Utrecht, 1703, in-12 avec figures.

714. — Petites cymbales.

Elles sont modernes, assez épaisses et ont été fabriquées par le donateur pour rendre un effet de sonorité imaginé par Berlioz dans *Roméo et Juliette*. (*Don de M. Joseph Tournier*.)

C'est à tort qu'on appelle quelquefois ce genre de cymbales des *crotales*. Ce dernier instrument consistait, chez les Anciens, en deux cannes fendues, ou en deux pièces creuses de bois ou de métal, réunies ensemble par une poignée droite. Les crotales sont donc une espèce de castagnettes.

715. — Pavillon chinois.

Il est aux armes de Bavière, et les ornements de cuivre qui le décorent sont finement gravés et ciselés. Cet instrument a sans doute appartenu à la musique militaire d'un régiment de la garde et date du dix-huitième siècle.

Cet instrument, qu'on appelle aussi *chapeau chinois*, nous vient d'Asie, son nom le dit. A proprement parler, ce n'est qu'un jeu de clochettes. Le pavillon chinois a figuré dans les musiques militaires de nos régiments d'infanterie, et il y accompagnait toujours la partie de grosse caisse. On ne s'en sert plus aujourd'hui.

716. — Tam-tam.

Il a figuré à la cérémonie funèbre du retour des restes de Napoléon Ier, le 15 décembre 1840.

Le tam-tam est d'origine asiatique. Il n'y a pas bien longtemps qu'on l'emploie avec succès dans la composition musicale : on l'entendit pour la première fois à Paris le jour des funérailles de Mirabeau (4 avril 1791), Gossec ayant imaginé de se servir de cet instrument pour augmenter l'effet d'une marche funèbre. Plus tard, Spontini, dans la *Vestale*, montra quel parti l'on peut tirer du tam-tam dans les scènes d'un caractère sombre et terrible. Ces exemples n'ont point été perdus.

717. — Sonnette du seizième siècle.

Cette sonnette de bronze est ornée de salamandres et de figures d'animaux. Les initiales de l'écusson sont effacées. Elle sonne le *la* ♮.

718. — Sonnette du seizième siècle.

Elle est ornée de figures d'un beau dessin.

719. — Sonnette du seizième siècle.

Elle est ornée de figurines d'une grande finesse. Elle sonne l'*ut* ♮.

720. — Sonnette-flambeau.

721. — Sonnette.

Elle sonne le *sol* et elle est couronnée d'un animal symbolique, à l'imitation des sonnettes indiennes.

722. — Sonnette italienne.

Elle sonne le *ré* ♮. (*Don de Dauverné.*)

723. — Sonnette flamande.

Quand on l'agite, elle met en branle quatre battants : ceux-ci viennent frapper contre les parois dentelées des quatre toutes petites cloches abritées sous la grande, que seule on aperçoit. (*Collection Clapisson.*)

724. — Sonnette flamande.

Elle ressemble de tous points à la précédente ; seulement elle est en cuivre, au lieu d'être en bronze argenté. (*Collection Clapisson.*)

725. — Petite sonnette.

Elle est en porcelaine de Saxe, décorée de fleurs.

726. — Sonnette.

Elle est aussi en porcelaine de Saxe, et ornée de bouquets de fleurs.

727. — Cloche italienne.

Cette grosse cloche rustique, qui se passe au cou des bœufs, est d'un usage fréquent dans les parties montagneuses de l'Italie.

728. — Cloche rustique.

Autre cloche italienne, un peu moins grosse.

729. — Cloche rustique.

Autre cloche italienne, plus petite.

730. — Grosse cloche suisse.

Sur le collier auquel elle est suspendue, on lit la date de 1781, d'un côté, et, de l'autre, les initiales P. G. Cette cloche sonne le *sol*. (*Collection Clapisson.*)

Les cloches, se pouvant accorder dans un ton quelconque, se prêtent à un rôle musical. Avec elles on a fait des carillons, dont quelques-uns sont devenus célèbres. L'introduction des cloches au théâtre est de date assez récente : Cherubini, à la fin du 1er acte d'*Élisa* (1794), a employé une cloche qui sonne avec les cors et forme pédale ; Rossini, dans le 2e acte de *Guillaume Tell*, a tiré parti du timbre des cloches aiguës en *sol*, et Meyerbeer, de celui des cloches graves (cloches en *fa* et en *ut*), dans la scène finale et si pathétique du 4e acte des *Huguenots*.

731. — Petits grelots antiques.

Ces cinq grelots sont d'origine gallo-romaine.

732. — Grelots ciselés.

Ces trois grelots sont anciens, mais d'époques différentes.

733. — Trois grelots en bronze.

Ils sont assez gros et décorés d'ornements ciselés. (*Collection Clapisson.*)

On emploie quelquefois les grelots dans la musique de danse et dans des morceaux pittoresques. Cherubini les a introduits dans le 1er acte d'*Élisa* (sc. III, marche des muletiers), et ce grand maître a trouvé de nombreux imitateurs.

734. — Grelot italien.

Ce grelot rustique, très ancien et de forme carrée, est de ceux qu'on attache au cou des chèvres ou des moutons, avant de laisser ces animaux en liberté dans la campagne.

735. — Grelot italien.

Semblable au précédent par la forme carrée, mais de plus petite dimension.

736. — Petit jeu de timbres.

Il se compose de cinq timbres et de deux clochettes; la monture en est pittoresque et rappelle un peu la forme du sistre antique. (*Collection Besse-Dumas.*)

Le timbre est immobile, sans battant, et se frappe en dehors avec un marteau.

737. — Jeu de timbres à clavier.

Il est renfermé dans une caisse élégante en marqueterie, style Boule. Les touches du clavier sont en écaille et en nacre finement gravée. Ce jeu de timbres comprend 2 octaves pleines et une note.

Cette belle pièce n'est point signée. Faut-il l'attribuer à Nicolaï, qui, en 1765, construisit un premier harmonica à clavier d'une précision remarquable? En tout cas, cet instrument semble dater du temps de Louis XVI, et il est antérieur, par conséquent, aux harmonicas de Klein et de Rœllig. (*Collection Clapisson.*)

Le jeu de timbres s'emploie à l'orchestre, et il est probable que le *glockenspiel*, introduit par Mozart dans la *Flûte magique* (1791), était un instrument à clavier, comme celui-ci. Adolphe Adam a tiré bon parti de cette espèce de carillon dans l'ouverture de *Si j'étais Roi* (1852).

738. — Harmonica double.

Il est à double rangée de lames de verre, offrant chacune une étendue de trois octaves.

SECTION IV.

Acoustique. — Instruments de musique singuliers. — Pièces mécaniques. — Objets d'art et curiosités musicales.

La musique, art et science à la fois, mène à l'étude des phénomènes du son. On peut, il est vrai, devenir un excellent musicien sans consulter les ouvrages de Mersenne, d'Euler, de Kircher et de Chladni; sans connaître la *Théorie de la perception des sons* d'Helmholtz, l'opuscule de Rudolph Kœnig intitulé *Quelques expériences d'acoustique,* ni l'ouvrage allemand (*les Nouveaux appareils d'acoustique*) de Fr.-J. Pisko. De tels traités, d'ailleurs, ne s'adressent pas au commun des lecteurs; mais tous ceux qui aiment à s'instruire voudront connaître *les Harmonies providentielles* de Charles Lévêque, et n'hésiteront pas à lire au moins *l'Acoustique* de Radau. Ce petit livre, orné de gravures, enseigne avec clarté les lois de la résonnance, et l'on y apprend à l'aide de quelle méthode ingénieuse Lissajous est parvenu à comparer entre elles les vibrations sonores. — Les lois scientifiques qui régissent actuellement la facture instrumentale sont expliquées dans les livres de Zamminer, de Victor Mahillon et autres écrivains spéciaux. Nous nous abstenons de les mentionner ici : on en trouvera les titres exacts à l'Index bibliographique qui termine ce Catalogue.

Nous avons groupé dans cette section IV tout ce qui se rapporte à l'acoustique : sonomètres, diapasons, tuyaux pour l'étude des mouvements vibratoires, cornets acoustiques, porte-voix, etc.; puis, certains instruments de musique singuliers, comme les suivants : harpes éoliennes, violons de fer, harmonicas à globes de verre dont les bords se frottent avec les doigts mouillés, etc. Le pyrophone, de date récente, appartient à cette catégorie d'instruments nés, pour ainsi dire, dans le cabinet des physiciens. — Enfin nous avons aussi classé dans cette dernière section les quelques pièces mécaniques et les objets d'art ou de curiosité que possède le Musée.

739. — Sonomètre de Montu.

Cet instrument est garni de 8 cordes métalliques, fixées par un bout à 8 tourillons et, à l'autre extrémité, par des chevilles qui servent à les accorder. Au-dessous des cordes, 9 petites règles, incrustées dans toute la longueur de la table, permettent de changer la place des chevalets.

Sur les deux côtés de la table sonore, on remarque deux lames de cuivre, sur lesquelles sont gravées les subdivisions des deux systèmes de numération décimale et de numération harmonique.

Aux extrémités de la caisse, on lit ces deux inscriptions latines :

Naturæ vitæque principium est motus.

(Le mouvement vibratoire est le principe de la nature et de la vie.)

A naturæ motu musica originem habuit.

(La musique a pour origine la vibration de la nature.)

Benoît Montu (Turin, 1761 — Paris, 1814) s'est fait connaître par l'invention d'un instrument compliqué qu'il nomma *Sphère harmonique* (V. *Archives des découvertes*, Paris, 1809, n° 14), et par un savant mémoire intitulé : *Numération harmonique, ou Échelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'harmonie.* Paris, 1802, in-4°.

740. — Sonomètre.

Cet appareil, long de 1m,25 et monté de deux cordes, est celui dont se servait le célèbre théoricien Barbereau (Paris, 14 nov. 1799 — 4 juillet 1879) pour ses intéressantes démonstrations. (*Don de M. Gustave Collignon.*)

741. — Diapason de Delusse.

Il est en bois de grenadille, avec garniture en ivoire. Monté comme un flageolet, il est muni d'une pompe qui se tire à volonté, de façon à pouvoir donner telle ou telle note de la gamme, de *la* en *la*. Diapason de 1780, ou environ.

Selon Hawkins, le diapason fut inventé par l'Anglais John Shore, en 1711; mais il est certain qu'avant cette époque on employait déjà un instrument du même genre en Italie : on le nommait *corista* (choriste).

742. — Diapason en buis, de Delusse.

Il est de la même époque que le précédent.

743. — Diapason en buis, de Delusse.

Ce flageolet-diapason, au moyen d'un tube mobile et mathématiquement divisé, permet d'indiquer les sept degrés de la gamme.

744. — Diapason de 1789.

Ce diapason est celui de l'abbé Nic. Roze (1745-1819), qui fut bibliothécaire du Conservatoire pendant les douze dernières années de sa vie. Il donne le *la* de la chapelle du Palais de Versailles, en 1789, et ce diapason se trouve d'un ton au-dessous du *la* d'aujourd'hui.

745. — Diapason en bois de sapin.

Il est à pompe et donne les notes *ut, si, la, sol.* On y a indiqué le diapason adopté à la chapelle de Versailles et le diapason de l'Opéra; le premier était d'un quart de ton plus élevé que le second. (*Collection Clapisson.*)

746. — Diapason en buis, de Prudent.

Ce flageolet-diapason porte cette marque de fabrique, gravée au feu : « Prudent — Paris ». (*Don de M. Winnen.*)

747. — Diapason de 1812.

Ce diapason, dont on se servait au Conservatoire en 1812, est d'un cinquième de ton plus bas que le *la* du diapason actuel.

748. — Diapason de 1818.

Ce diapason, dont on se servait à la chapelle des Tuileries en 1818, n'offre presque pas de différence avec celui d'à présent.

749. — Diapason de 1820.

Ce diapason, qui donne le *la*, est celui dont on se servait au théâtre Feydeau, en 1820. (*Don de Dauprat.*)

750. — Diapason de 1820.

Ce diapason en argent, fabriqué par John Greaves et fils, donne le *do*. (*Don de Dauprat.*)

751. — Diapason.

Il est en ivoire. Il donne le *fa* ♯ du diapason actuel. (*Don de Dauprat.*)

752. — Diapason de 1824.

753. — Diapason en fer.

Il est surmonté d'une croix.

754. — Grand diapason normal.

Ce diapason normal, institué en France par un arrêté ministériel du 16 février 1859, donne le *la* de 870 vibrations simples, à la température de 15°.

Au moyen des expériences ingénieuses qu'a popularisées Jules-Ant. Lissajous (1822-1880), on peut aujourd'hui vérifier avec une précision mathématique l'accord des diapasons. (V. Lissajous, *Étude optique des mouvements vibratoires*. Paris, 1856.)

Dans l'enquête provoquée par le gouvernement français en 1858, on a constaté que le diapason de l'Opéra de Paris, qui donnait 808 vibrations par seconde en 1699, 846 en 1810, 871 en 1830, était arrivé à en donner 895 en 1858. Celui de la musique des guides, à Bruxelles, s'élevait même à 911 vibrations.

On vit par là que l'élévation progressive du diapason depuis plus d'un siècle n'était due ni aux chanteurs, qui sont naturellement portés à se ménager, ni aux compositeurs qui ont intérêt à ne point forcer la voix de leurs interprètes, mais aux facteurs d'instruments à vent qui sont enclins à élever le ton de leurs instruments afin d'en rendre le son plus brillant.

755. — Collection de 27 diapasons.

Ce sont les 27 diapasons dont on s'est servi en 1858 pour les études comparatives après lesquelles on a fixé le diapason normal de France à 870 vibrations.

756. — Boîte de diapasons anglais.

Cette boîte renferme 3 diapasons en acier, qui portent la marque de fabrique : *John Broadwood and Sons*, London, 1862. Ils donnent le *do*. (*Don de MM. Broadwood.*)

757. — Porte-voix ancien.

Il a la forme d'une corne d'abondance et est fait de bandes de fer-blanc enroulées. (*Collection Ad. Sax.*)

758. — Monocorde guide-accord.

Cet instrument a été fait pour Mlle Louise Bertin (1805-1877) et acheté à la vente après décès de cette musicienne distinguée. (*Don de MM. Gand et Bernardel frères.*)

759. — Sifflet-rossignol.

Il est en verre de Venise. (*Don de Mme Camille Donckel.*)

760. — Sveglia vaiassa.

Ce *réveille-servante* est un instrument charivarique fort répandu dans le sud de l'Italie et en Espagne.

761. — Pandola.

Cet instrument charivarique, en usage dans les campagnes de l'Italie méridionale, se compose de deux bâtons de jonc agencés l'un dans l'autre et se joue avec un archet de bois taillé en scie.

762. — Instrument à vibrations produites par le chant.

En soufflant dans cet instrument en buis, on imite le cor de chasse. (*Collection du Dr Fau.*)

763. — Guimbardes sur leur bois.

La rebube, vulgairement appelée *guimbarde*, est d'origine montagnarde. C'est plutôt un jouet d'enfant qu'un instrument de musique; mais la guimbarde unitonique offre cependant de l'intérêt au point de vue des origines de l'anche libre, la tige de la guimbarde, que le doigt met en vibration, faisant fonction d'anche. (*Collection du Dr Fau.*)

764. — Violon de fer.

Il est demi-circulaire et comprend une échelle de 3 octaves. (*Collection Clapisson.*)

Les branches en fer ou en acier de cette sorte de violons-harmonicas résonnent mieux sous l'archet, quand la mèche est en crin noir et non en crin blanc.

765. — Violon de fer.

Il forme tympanon. (*Collection Clapisson.*)

Cet instrument, que les Allemands appellent *nagel-harmonika*, et les Anglais *nail-violin*, passe pour avoir été inventé vers le milieu du dix-huitième siècle par Johann Wilde, qui vivait alors à Saint-Pétersbourg.

766. — Violon de fer.

La forme en est circulaire, comme celle du n° 765, et sur la table d'harmonie on a tendu les cordes d'un tympanon. (*Collection Clapisson.*)

767. — Harmonica de Franklin.

Il se compose d'un cylindre sur lequel sont assujettis des globes de verre, de dimensions proportionnées aux sons qu'ils doivent rendre. Le cylindre, renfermé dans une caisse, est placé horizontalement sur deux pieds : il tourne au moyen d'une roue que l'exécutant met en mouvement au moyen d'une pédale.

Cette sorte d'harmonica fut imaginée par Franklin en 1760, et fournit à H. Klein (1756-1832) l'idée de son harmonica à clavier, qu'il a décrit, en 1798, dans la *Gazette de Bade*, et en

juin 1799, dans la *Gazette générale de musique de Leipzig* (1re année, p. 675-679).

768. — Harmonica métallique.

Cet instrument, qui offre une si frappante analogie avec le *zanze* des nègres d'Afrique, se compose de 50 lames d'acier qu'on met en vibration par la pression des doigts. Clagget, de Londres, passe pour l'avoir inventé vers 1780.

769. — Boîte à musique.

Elle repose sur un trépied élégant, en fer forgé et doré. (*Collection Clapisson.*)

770. — Serinette française.

La boîte en est ornée de peintures sur fond bleu. Cette serinette date du règne de Louis XVI et joue six airs français en vogue au siècle dernier. (*Don de Mme Achille Jubinal.*)

Le nom de *serinette* s'applique à un très petit *orgue* à cylindre, à l'aide duquel on apprend à chanter aux serins. On appelle *merline* l'orgue à cylindre, un peu plus fort que la serinette, avec lequel on instruit les merles.

771. — Petite serinette française.

Elle est renfermée dans une boîte qui a la forme d'un livre et fournit un répertoire de six airs populaires. (*Collection Clapisson.*)

772. — Main harmonique.

Elle est en marbre et d'origine italienne. (*Don de M. Bellon.*)

On attribue généralement à Gui d'Arezzo (Guido Aretinus, onzième siècle) l'invention de la main musicale, bien que les écrits du moine de Pompose ne renferment aucune affirmation à ce sujet.

Ce qui est certain, c'est qu'après la substitution du système hexacordal au système tétracordal des Grecs, on imagina d'enseigner la solmisation par l'hexacorde et par les muances, à l'aide de la main harmonique. Cette théorie et cette méthode,

d'une complication extrême, n'ont été abandonnées qu'à la fin du siècle dernier.

On trouve l'image et l'explication de la main harmonique dans un grand nombre d'ouvrages, et le bibliothécaire Jean Gosselin, mort en 1604, a publié en 1571 un in-folio intitulé : *la Main harmonique, ou les principes de musique ancienne et moderne.* Son contemporain Louis Bourgeois est le premier qui ait démontré le grave inconvénient de mêler les trois genres par bémol, par bécarre et par nature, et qui ait proposé d'abandonner la méthode de la main musicale; mais, tout en signalant l'abus des muances, il n'aperçut pas la possibilité de faire disparaître ces difficultés en ajoutant une 7e syllabe aux 6 syllabes depuis longtemps adoptées. (V. L. Bourgeois, *le Droict Chemin de musique*, Genève ou Lyon, 1550. In-8°.)

773. — Tableau musical.

Ce tableau fort curieux, à colonnes mobiles, est en ivoire gravé et date du milieu du siècle dernier. (*Collection Clapisson.*)

774. — Métronome de Maelzel.

Modèle primitif du métronome que Léonard Maelzel (Ratisbonne, 1776 — Vienne, 1855) inventa en 1815. Il en avait emprunté l'idée première au Hollandais Winkel. Ce type rudimentaire permet de voir que le mécanisme aussi simple qu'ingénieux de cet instrument est fondé sur la propriété du pendule : chaque oscillation du balancier sert à mesurer et à marquer la durée des sons.

775. — Métronome de Maelzel.

Modèle définitif de cet instrument. Le balancier est enfermé dans une petite boîte en forme de pyramide : on en accélère ou l'on en ralentit les oscillations en déplaçant un poids mobile. — On a imaginé un grand nombre d'appareils de cette nature : les métronomes à sonnerie ne sont pas les moins curieux.

776. — Bâton de mesure d'Habeneck.

C'est avec ce bâton de mesure que le célèbre chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts du Conservatoire conduisait, aux Tuileries, les concerts de la cour. (*Don de M. Leborgne.*)

777. — Bâton de mesure.

Il est en ébène et orné d'une garniture en argent gravé Modèle ordinaire adopté par les chefs de riches sociétés chorales.

778. — Bâton de mesure.

Comme les règles, il est fait avec des morceaux de marbre des Pyrénées, habilement collés et ajustés ensemble. (*Don de M. Gaïlhabaud.*)

779. — Bâton de mesure.

Il est en bois d'érable et long de 0^m,60. Verdi a conduit avec ce bâton la première représentation d'*Aïda* à l'Opéra de Paris (22 mars 1880). (*Don de M. Eugène Gand.*)

780. — Pupitre en faïence française.

Le dessin qui le décore en augmente encore la valeur : il représente un concert d'amateurs. Cette belle pièce de faïence de Rouen ou de Lille (?) est un objet de haute curiosité des plus rares.

781. — Canne-pupitre de musique.

Le pupitre est en fer damasquiné or, avec fleurs de lis. Ce travail, d'une remarquable légèreté d'exécution, porte la signature de Boulanger, qui était établi à Saint-Étienne sous le règne de Louis XVI. (*Collection Clapisson.*)

782. — Lutrin en bois sculpté.

Ce lutrin, dont le pied est taillé dans le tronc d'un arbre, se compose de deux morceaux s'emboîtant l'un dans l'autre. Il est sculpté dans le style Louis XV et le goût allemand. Cette pièce très décorative ne manque pas d'originalité et a figuré avec succès à l'Exposition rétrospective de 1878. (*Don de M. Strauss, de Paris.*)

783. — Chirogymnaste.

Cet appareil, pour assouplir et délier les doigts des instrumentistes et plus particulièrement des pianistes, a été inventé par Casimir Martin en 1841. (*Don de M. Léon Richault.*)

784. — Collection de rosettes.

Ces 10 rosaces et rosettes ont décoré des clavecins, des bas-

ses de violes, des guitares et autres instruments à cordes; elles datent du dix-septième et du dix-huitième siècle.

785. — Collection de clefs.

La plupart de ces clefs de clavecin et de harpe sont d'une forme élégante et d'une exécution soignée. Celle en bronze date de la fin du seizième siècle; les clefs d'acier sont des deux siècles derniers.

786. — Conscience de luthier.

Cette pièce, fort curieuse et très adroitement sculptée, a la forme d'un violon. Nous n'en connaissons pas d'autre de ce modèle. Dix-septième siècle.

SECONDE PARTIE.

SECTION I.

Instruments à cordes des pays non européens.

I.

INSTRUMENTS A CORDES ET A ARCHET.

Selon F.-J. Fétis, les instruments à cordes des peuples de l'Occident leur viennent de l'Orient, et l'archet est originaire de l'Inde. D'autres musicographes érudits, convaincus que ni les Égyptiens ni les Grecs de l'antiquité n'ont connu les instruments à archet, déclarent, au contraire, qu'il faut les considérer comme une invention européenne. Mais de quelque manière que se soit formée la famille des instruments à cordes, à manche et à archet, qu'elle ait pris naissance en Asie ou en Europe, il nous paraît certain que l'origine en est postérieure au temps où se forma la famille des instruments à cordes pincées. S'il suffit de comparer le ravanastron, l'omerti et le saroh de l'Inde, les rebabs ou les kemangehs d'Afrique et

d'Asie, avec les violes et les violons des luthiers italiens, allemands ou français, pour reconnaître que les instruments composant notre quatuor moderne appartiennent à des systèmes de facture instrumentale fort différents de ceux des Orientaux, on peut cependant établir des rapprochements instructifs entre les rebabs sans éclisses et les rebecs du moyen âge, et se demander si le rebab à éclisses n'a pas fait imaginer à Lambert son violoncelle de campagne et à Savart son violon trapézoïde.

Au point de vue musical, nous nous bornons à faire remarquer que les instruments à archet des Arabes et des Asiatiques offrent peu de ressources et servent surtout à soutenir la voix, tandis que ceux des Européens jouent le premier rôle dans la symphonie et sont éminemment propres à la virtuosité.

787. — Ravanastron.

Le corps cylindrique de cet instrument, monté de 2 cordes, a une longueur de 11 centimètres et un diamètre de 5 centimètres. Il est ouvert d'un côté, et, de l'autre, couvert d'un morceau de peau de serpent boa qui forme table d'harmonie. La baguette de l'archet est en bambou. (*Don de Mme Pauline Viardot.*) — V. le dessin de la page 199.

Sonnerat, dans son *Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, nous apprend que le ravanastron doit son nom à Ravana, le célèbre géant hindou à dix têtes qui enleva l'île de Ceylan à son frère Couvéra. De l'Inde cet instrument est passé en Chine, où il s'appelle *r'jenn*, selon Huttner. (V. Staunton, *Voyage dans l'intérieur de la Chine*, etc., traduit par Castera, t. V, p. 230.)

788. — Ravanastron.

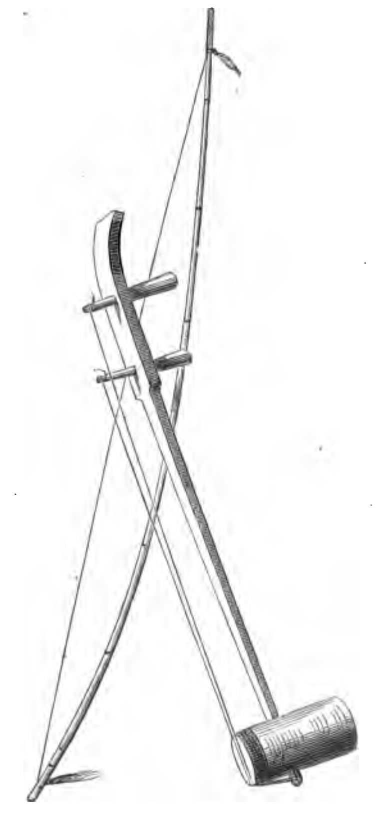
Le corps de l'instrument, qui ressemble à un petit maillet, est en bois de sycomore. (*Collection du Dr Fau.*)

789. — Saroh.

Cet instrument, monté de 3 cordes, est taillé dans un bloc de bois; le manche en est orné d'un oiseau assez bien sculpté.

Une peau de gazelle préparée et collée sur les bords de la caisse sonore forme table d'harmonie. Accord : *ut*, *ut*, *sol* au-dessous des lignes de la clef de *sol*. (*Collection du Dr Fau.*)

On confond souvent le *saroh* avec la *sarungie*. Le premier



de ces instruments, d'une coupe si originale et si pittoresque, n'a jamais que 3 ou au plus 4 cordes de boyau, selon Willard, ou de soie, selon Ouseley; tandis que la sarungie, outre ses 3 ou 4 cordes de boyau, est montée de 5, de 11 et même de 13

cordes métalliques. Le musée de Kensington et le musée indien à Londres nous ont permis de constater que le nombre des cordes vibrantes de la sarungie est assez variable, tout comme l'était celui des anciennes violes d'amour et des barytons.

790. — Saroh.

Il est aussi monté de 3 cordes. Le bois n'en est pas verni. (*Collection Besse-Dumas.*)

A en juger par les mesures qu'a indiquées Fétis, les deux instruments du musée du Conservatoire sont d'une dimension un peu moins grande que celle des sarohs fabriqués à Patna. (V. *Hist. gén. de la mus.*, t. II, p. 296.)

791. — Sarinda.

Cet instrument à 3 cordes de boyau dérive du saroh et non de la sarangi ou sarungie, puisqu'il n'a point de cordes sympathiques. On l'accorde ainsi : *ut*, *ut*, *sol* au-dessous des lignes de la clef de *sol*. Long. tot. : 0^m,55; larg. max. de la table : 0^m,08. (*Collection donnée par le prince Sourindro Mohun Tagore.*)

792. — Sanjogi.

Instrument d'invention moderne, et ressemblant au saroh dont il prend l'accord. Ce modèle n'a point de cordes sympathiques, contrairement au spécimen du musée de Bruxelles. Long. totale : 0^m,58; larg. max. de la table : 0^m,25. (*Don du rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

793. — Sarungie du Bengale.

Ce curieux instrument à archet, monté de 4 cordes de boyau et de 11 cordes métalliques, est long de 52 centimètres. La table d'harmonie est large de 0^m,12, et, à la base, dans sa plus grande largeur, elle atteint 0^m,15. (*Collection Ad. Sax.*)

F.-J. Fétis, dans son *Histoire générale de la Musique*, déclare que l'idée des instruments à archet et à double espèce de cordes appartient à l'Hindoustan (t. II, p. 298); et Villiers Stuart, en étudiant les peintures murales des monuments de l'antique Égypte, a démontré que, 1,400 ans avant l'ère chrétienne, les Égyptiens montaient de cordes métalliques plusieurs

de leurs instruments de musique. (V. *Nile Gleanings*, etc., London, 1879.)

794. — Sarangi ou Sarungie.

Cet instrument, comme le précédent, est monté de 4 cordes de boyau et de 11 cordes de laiton. Il s'accorde ainsi : *ut*, *ut* au-dessous des lignes de la clef de *sol; fa* ou *sol* (ad libitum) et *ut* des lignes de la clef de *fa*. — Longueur tot. : 0^m,55; larg. max. de la caisse sonore : 0^m,15. (*Don du rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

795. — Alabu Sarangi.

Ce violon d'amour indien est monté de 4 cordes de boyau et de 7 cordes sympathiques. Voici l'accord de l'instrument par quintes descendantes : *sol* des lignes de la clef de *sol*, *ut* au-dessous des lignes, *fa* et *si* ♭ des lignes de la clef de *fa*. Long. tot. : 0^m,52; larg. max. de la table : 0^m,22. (*Même donateur.*)

796. — Chikara.

Cet instrument populaire a une table d'harmonie disposée comme celle de la sarungie. Il est monté de 3 cordes (faites avec des crins de cheval) qui s'accordent ainsi : *sol* des lignes de la clef de *sol*, *ut* et *sol* au-dessous des lignes. Ce spécimen n'a que trois cordes sympathiques, mais nous en avons vu plusieurs qui en ont 7 ou 9. — Long. tot. : 0^m,45; larg. max. de la table : 0^m,12. (*Même donateur.*)

Depuis des temps fort reculés, on s'est servi de crins comme cordes harmoniques, surtout pour des instruments à cordes pincées. De nos jours encore, certaines tribus de la région du Caucase montent leurs harpes avec des crins de cheval. Les habitants de la Finlande agissent de même, et leurs plus vieilles *kantèles* (harpes) ont pour cordes « des crins pris à la queue d'un cheval fougueux », — selon le dire d'un de leurs poètes.

797. — Esrar.

Cet instrument moderne participe de la sarungie et de la sitar. Il est monté de 5 cordes que fait vibrer l'archet et de 11 cordes sympathiques. Voici comment il s'accorde : *fa* des lignes; *ut*, *ut*, au-dessous des lignes; *sol*, des lignes de la clef de *sol*, et *ut* des lignes de la clef de *fa*. Le corps de l'instrument ressem-

ble à celui de la chikara; mais malgré sa forme, qui rappelle celle du violon, le manche est long et porte les 16 divisions qu'on remarque au manche de la plupart des instruments du Bengale à cordes pincées. (*Même donateur.*)

798. — Taus ou Mayuri.

Cet instrument dérive de l'esrar et doit son nom à la figure de paon (*mayur*) par laquelle se termine la caisse sonore. Il est monté de 5 cordes principales qui s'accordent comme celles de l'esrar et de 11 cordes de laiton destinées à vibrer par sympathie et s'accordant diatoniquement à partir du *fa* des lignes de la clef de *sol*. (*Même donateur.*)

799. — Sursanga.

Cet instrument moderne a été imaginé, dit-on, par Sebaram Dass, de Bisnupur. Il est monté de 4 cordes qui s'accordent comme les quatre premières cordes de l'esrar. La caisse sonore et la volute du manche ressemblent aux contours du violon des Européens; mais le manche est fort long et divisé en 16 degrés, comme celui de l'esrar. Longueur : $1^m,19$; largeur maximum : $0^m,20$. (*Même donateur.*)

800. — Mina Sarangi.

Cet instrument dérive aussi de l'esrar : même nombre de cordes, même accord, même division du manche. Il doit son nom au poisson (*mina*) qui décore l'extrémité de la caisse sonore. Long. tot. : $1^m,30$; larg. max. de la table : $0^m,10$. — (*Même donateur.*)

801. — Sur-Vina.

Cet instrument classique ressemble à la Rudra Vina et s'accorde comme elle; mais il est monté de 4, de 5 et le plus souvent de 6 cordes de boyau que l'archet fait résonner. Long. tot. : $0^m,93$; larg. max. de la table : $0^m,26$. (*Même donateur.*)

802. — Kemangeh a'gouz.

Il y a plusieurs variétés de kemangeh : le nom de *kemangeh a'gouz* se donne à la plus ancienne. Les Orientaux jouent de cet instrument monté de 2 cordes, en crins noirs de cheval, assis et en le plaçant devant eux, comme nous tiendrions un

violoncelle, ainsi qu'on le peut voir ici. (*Collection donnée par M. Victor Schœlcher.*)



803. — Rebab algérien.

Il est à 3 cordes et n'a point de pied comme le *kemangeh a'gouz*. Il diffère encore de ce dernier instrument en ce que le corps forme un trapèze dont le sommet est parallèle à la base et dont les côtés sont égaux. (*Collection donnée par M. Vor Schœlcher.*)

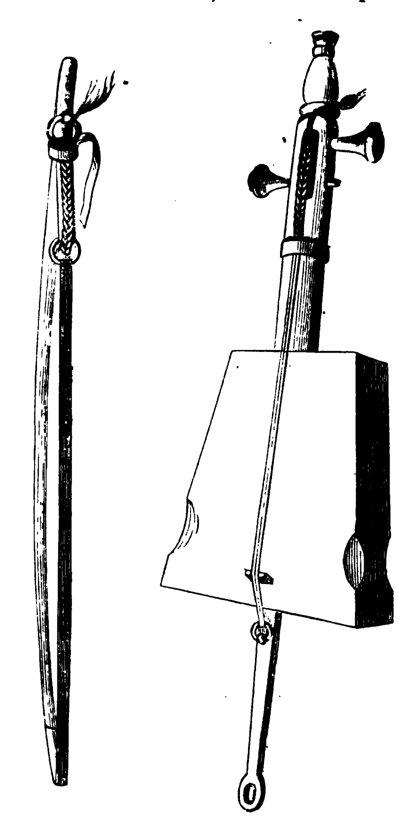
Certains rebabs algériens ont cependant un pied en fer, comme le prouve la figure de la page 204, dont le modèle diffère sous plus d'un rapport du nº 802.

804. — Rebab-el-moganny.

Ce violon algérien est monté de 2 cordes, et enrichi d'ornements en cuivre découpé. Il se joue avec un archet qui a la forme d'un arc. (*Collection Clapisson.*)

Cet instrument de musique primitive et populaire sert à gui-

der ou à soutenir la voix. Les Arabes appellent rebab-el-moganny, ou rebab de chanteur, celui qui est monté de 2 cordes, et ils nomment rebab-ech-chaér, ou rebab de poète, leur vio-

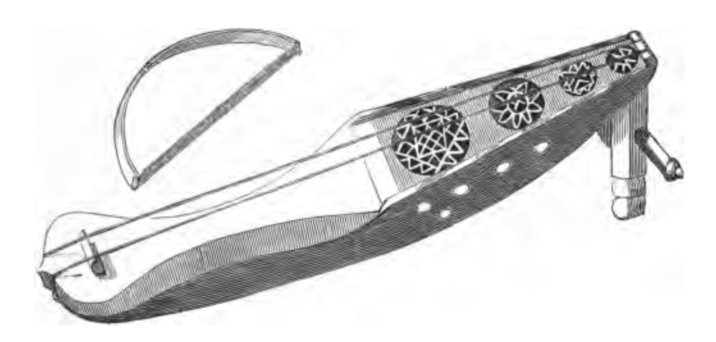


lon à une corde, qui sert à empêcher la voix des narrateurs ou improvisateurs de monter et de sortir du ton.

805. — Rebab-el-moganny.

Il est orné de la même manière que le nº 804. (*Collection Clapisson.*)

Ce violon des Arabes diffère complètement par sa forme et par ses dimensions de celui des Asiatiques et des Égyptiens. Il n'a guère que le tiers de la longueur du rebab dont on fait usage en Asie, et il se pose sur le genou. Cet instrument, d'une origine fort ancienne, rentre, on le voit, dans la famille des *kemangeh* si bien décrite par Villoteau et par F.-J. Fétis. (V. *Des-*



cription de l'Égypte, t. XIII, édition in-8°, et *Histoire générale de la musique,* t. II, chap. x.)

806. — Rebab javanais.

Ce bel instrument ancien, dont la garniture d'ivoire indique l'origine, rappelle par sa forme le *kemangeh* des Persans et des Arabes. L'archet en est très court et d'une forme curieuse. Spécimen remarquable. (*Collection du Dr Fau.*)

Même à Java, il est difficile de se procurer des rebabs faits avec soin : ces instruments sont devenus d'une grande rareté et coûtent fort cher.

II.

INSTRUMENTS A CORDES ET A ROUE, AVEC CLAVIER.

Les peuples de l'antiquité ne semblent pas avoir inventé des instruments à cordes avec roue faisant fonction

d'archet, et jusqu'à ce jour on n'a point découvert, hors de l'Europe, un instrument de musique du genre des vielles.

III.

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES OU FRAPPÉES.

Les instruments à cordes pincées sont en usage dans les cinq parties du globe, et le plus répandu de tous est, sans contredit, la harpe. On la voit à l'état rudimentaire en Afrique, au Mexique et dans l'Océanie; en Égypte, et dès la plus haute antiquité, elle eut à peu près la forme que nous lui donnons aujourd'hui, nous l'avons déjà dit; mais il est à remarquer que cet instrument, après avoir joui d'une grande faveur chez les anciens Assyriens, les Perses et les Hindous, ne se rencontre plus maintenant dans toute l'Asie occidentale, sauf la Turquie, et semble n'avoir jamais pénétré en Chine ni au Japon. On la retrouve cependant dans la presqu'île de l'Indo-Chine et sous un aspect des plus pittoresques. (V. le nº 807.) Il est aisé, par cet exemple, de se rendre compte de l'intérêt que présenterait, au point de vue ethnographique, une histoire de la facture instrumentale; seulement, que de problèmes difficiles à résoudre! que de questions à peu près insolubles à se poser! Sachons gré à F.-J. Fétis d'avoir résumé, dans son *Histoire générale de la Musique*, presque toutes les notions acquises jusqu'à ce jour sur un sujet encore nouveau et parfois si énigmatique, et contentons-nous de présenter ici de courtes remarques générales.

La lyre, que les Égyptiens, les Hébreux et les Assyriens ont connue, est arrivée jusqu'à nous par les Grecs. Nous inclinons à penser que cet instrument eut toujours

deux formes bien distinctes : l'une toute rustique et populaire; l'autre, plus régulière, plus savante et classique, pour ainsi dire. Il est certain que la lyre des paysans de la Grèce moderne ne ressemble guère à celle dont nous voyons l'image sur les médailles antiques ou sur les vases de Pompéia, et l'on peut se demander si le *kissar* des Berbers et quelques instruments à cordes pincées montés sur des roseaux, instruments de forme irrégulière et qu'on trouve à Java et dans la Polynésie, ne sont point une sorte de lyre champêtre?

Les instruments à cordes pincées, ayant un manche, sont communs aux pays primitifs comme aux nations les plus civilisées. L'*éoud* des Arabes et des Asiatiques nous offre le type du luth des Européens; quinze cents ans avant l'ère chrétienne, les Égytiens jouaient d'un instrument semblable au *tambourah* des modernes Orientaux, instrument dont la forme présente beaucoup d'analogie avec celle du colachon. Comme le plus souvent on s'est servi d'une courge ou d'une calebasse pour faire la caisse sonore de ces divers genres d'instruments à cordes pincées et qu'on s'est contenté de tendre une peau par dessus, il en résulte qu'ils n'ont point d'éclisses : c'est par là que les guitares des peuples sauvages et des Asiatiques diffèrent de notre guitare européenne. Les Chinois et les Japonais possèdent néanmoins une sorte de mandoline à trois cordes aux hautes éclisses; mais elle ne nous paraît pas une invention originale et pourrait bien être de date peu ancienne.

Les instruments à cordes frappées remontent, au contraire, à des temps fort reculés. Les Assyriens et les Hébreux ont connu, sous des noms divers, ce que nous avons appelé des tympanons.

En résumé, l'Asie possède une grande variété d'instruments à cordes pincées soit avec les doigts, soit avec des griffes en argent, ou frappées avec un plectre. L'Inde

et l'île de Madagascar présentent surtout des types fort curieux et qui ne ressemblent en aucune façon aux instruments imaginés en Chine et au Japon.

Dans l'énumération qui va suivre, nous citerons d'abord tous les instruments à cordes pincées ou frappées qui n'ont point de manche, à quelque groupe qu'ils appartiennent, — harpes, lyres, ché, goto, marouvané, etc.; nous parlerons ensuite de ceux qui ont un manche, et nous terminerons par les instruments à cordes nombreuses frappées par de petits marteaux, tels que le santir des Persans, le yang-kin des Chinois, le qânon, etc.

807. — Harpe birmane.

Elle a 13 cordes posées sur autant de chevalets mobiles, et le corps de l'instrument ressemble à une barque pontée.

Fétis appelle cet instrument *soum* et dit qu'il est monté de cordes métalliques; mais les écrivains anglais le nomment *soung* et prétendent qu'on y attache des cordes de soie. Les harpes du royaume d'Ava que nous avons vues à Londres sont, en effet, montées de cordes de soie, comme la plupart des instruments chinois. La longueur du *soung* varie de 2 à 5 pieds anglais. Cet instrument, dont le son est fort agréable, s'accorde diatoniquement, en suivant l'ordre des notes de la gamme : la corde la plus basse est le *la* d'entre les lignes de la clef de *fa*, et la corde la plus élevée, le *fa* d'entre les lignes de la clef de *sol*. (V. la figure du n° 807, page 209.)

808. — Soung.

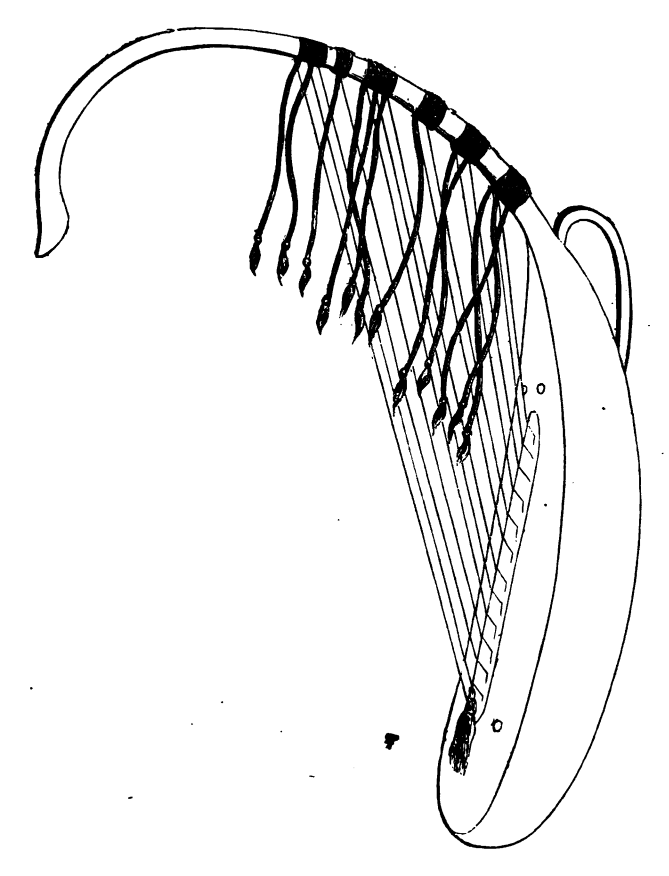
Beau modèle et instrument ancien. (*Collection du Dr Fau.*)

809. — Boulou (harpe africaine).

Cette harpe des nègres de la Sénégambie est montée de 10 cordes de boyau, retenues par de longues chevilles. Celle-ci, ornée d'une tête en bois sculpté, offre un type très pur de cette espèce de harpes. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

On a remarqué avec raison que les régions centrales de l'Afrique ne semblent connaître, en fait de musique instrumentale,

que les instruments à percussion et les instruments à cordes pincées. Les harpes de 5, 7, 8, 10 et même 18 cordes y sont en grande faveur. (V. à ce sujet Mungo-Park, *Voyages dans les*



contrées intérieures de l'Afrique, traduit par Castera, en 1805, et *Dernier Voyage*, Paris, 1820; ainsi que le livre du missionnaire S.-W. Koelle intitulé : *Outlines of a Grammar of the Vei language.*)

810. — Nanga (harpe du Congo).

Elle est à 5 cordes et le corps de l'instrument a la forme d'un bateau ponté. Cette harpe est fort répandue dans les royaumes que traverse le Zaïre ou Congo : celle-ci vient d'un pays situé au haut du fleuve. (*Collection donnée par M. Schœlcher.*)

811. — Nanga (harpe du Gabon).

Cette harpe à 5 cordes, semblable à la précédente, est en grande faveur chez les nègres de la Guinée septentrionale ou supérieure, pays qu'on appelle aussi Ouankara. Celle-ci a été achetée en 1847 à Gabon même, comptoir fortifié en 1841. (*Collection donnée par M. Schœlcher.*)

812. — Kasso.

Beau spécimen de cette sorte de harpe, fort en usage dans la Sénégambie. Il est monté de 20 cordes végétales. (*Don de Mme Ambroise Thomas.*)

813. — Kasso.

Le fond de l'instrument est fait d'une calebasse et une peau bien tendue au-dessus de cette gourde hémisphérique sert de table d'harmonie. (*Collection donnée par M. Vor Schœlcher.*)

814. — Kasso.

Autre spécimen donné par M. Vor Schœlcher. On remarquera que le montant auquel s'attachent les lianes qui servent de cordes est arqué : cette disposition se retrouve dans la plupart des harpes de l'Afrique centrale.

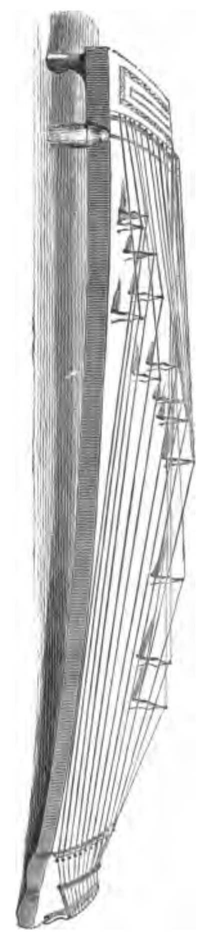
815. — Harpe annamite.

Elle a été rapportée du Tonkin par un missionnaire espagnol (l'abbé Lozano) et semble plutôt une imitation de harpe européenne qu'un instrument original. La forme de la large table d'harmonie n'en mérite pas moins d'être remarquée.

816. — Taki-goto.

Cet instrument favori des Japonaises de la classe aristocratique est long de 2 mètres et monté de 13 cordes de soie, qu'on accorde à volonté, au moyen des petits chevalets mobiles sur

lesquels on les pose. Il ressemble beaucoup au *ché* des Chinois, et l'on en joue en se passant aux doigts de petits dés qui se



terminent par une sorte d'onglé d'ivoire. Dans son ouvrage sur le Japon, le Hollandais Meijlan dit que le taki-goto s'accorde

chromatiquement en *sol*; mais Carl Engel affirme que l'accord dans l'ordre chromatique est particulier au *jamato-goto*, et que le taki-goto s'accorde dans l'ordre pentatonique suivant : *ré*, *sol*, *la*, *si* ♭, *ré*, au-dessous des lignes de la clef de *sol*; *mi* ♭, *sol*, *la*, *si* ♭, *ré*, *mi* ♭ des lignes, *sol* et *la* au-dessus des lignes de la clef de *sol*. — Le son de cet instrument est agréable et assez éclatant. (*Collection du Dr Fau.*)

817. — Taki-goto.

Petit modèle de cet instrument japonais. (*Même collection.*)

818. — Marouvané.

Cet instrument typique et fort original n'a ni cadre ni manche : il consiste en un tube de bambou et il est monté de cordes prises à même les fibres du roseau et se tendant au moyen de sillets mobiles. Ces cordes sont au nombre de 7, quand le marouvané n'en a que d'un côté ; on en compte jusqu'à 13, lorsque la circonférence entière de l'instrument en est enrichie. — Les Malgaches considèrent le marouvané comme fort harmonieux, et il est certain que les sons nous en ont parû agréables, quoique dépourvus de puissance; ils appellent aussi cet instrument *valiha* ou *valiya*. Ils en jouent en le posant debout sur un genou et en le faisant tourner sous leurs doigts. (*Don de M. Gilson.*)

819. — Sousounou malais.

Cet instrument ressemble au marouvané, puisque le corps en est aussi formé d'un bambou, et qu'il s'accorde à l'aide de petits chevalets mobiles, mais les cordes ne sont pas prises à même les fibres du roseau et le nombre en varie. (*Don de Mme Pauline Viardot.*)

On retrouve dans la Malaisie plusieurs instruments qui, comme le sousounou, dérivent évidemment du marouvané : nous croyons que le prototype de ces instruments singuliers est d'origine malgache.

820. — Lyre éthiopienne ou Kissar.

Elle est montée de 5 cordes : *ré*, *sol*, *la*, *si*, *mi* supérieur des lignes de la clef de *sol*. Cet instrument, dont la forme rappelle

la lyre pentacorde chantée par Homère, a été acheté à Assouan par M. Augustin Fréville, qui l'a offert au musée.

Voici la forme la plus ordinaire du kissar :



821. — Mahati Vina.

Cet instrument typique, d'origine fort ancienne, a été inventé par le dieu Narada, s'il en faut croire la légende indoue. Il se compose d'un tuyau de bambou sur lequel reposent sept cordes métalliques qui se tendent à l'aide de grosses chevilles de bois. Sur ce tuyau, qui fait office de manche, sont fixés 22 chevalets servant à régler les intervalles de chaque corde; les 16 premiers de ces chevalets sont disposés chromatiquement; les autres

suivent l'ordre diatonique. Du côté opposé aux cordes, le tuyau ou manche porte à chaque extrémité sur deux calebasses qui remplissent la fonction de caisses sonores. Voici quel est l'accord ordinaire de la Mahati Vina du Bengale : *fa* d'entre les lignes et *ut* au-dessous des lignes de la clef de sol; *sol*, *ut*, *ut* d'entre les lignes de la clef de *fa*; *ut* d'entre les lignes et *ut* au-dessus des lignes de la clef de *sol*. La 1re corde est d'acier,



de même que la 6e et la 7me qui sont placées en dehors du manche; les 4 autres cordes sont en laiton.

L'instrument se pose de façon à ce que la calebasse gauche porte sur l'épaule gauche de l'exécutant et que l'autre gourde passe sous le bras droit. Il se joue avec un plectre d'acier nommé *mizrab* et fixé à l'un des doigts de la main droite. — Longueur totale : 1m,24; diamètre du tuyau : 0m,05; diamètre des gourdes de résonnance : 0m,28. (*Collection donnée par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

822. — Ranjani Vina.

Par la forme et par les dimensions cet instrument ressemble à la *Mahati Vina*, mais il s'accorde et il se joue comme la *Kacchapi Vina*. Longueur : 1m,26. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

823. — Kairata-Vina.

Cet instrument, qui dérive de la *Mahati Vina*, n'a que 4 cordes ainsi accordées : *fa* d'entre les lignes, *ut*, *sol* au-dessous des lignes de la clef de *sol*, et *ut* des lignes de la clef de *fa*.

On supprime parfois la 3me corde. Le manche porte 6 chevalets semblables à ceux de la *Kacchapi Vina*. — Long. tot. : 0m,96. (*Même collection.*)

824. — Kinnari Vina.

Cet instrument classique des Hindous est monté de cinq cordes qui s'accordent comme celles de l'esrar. La 1re et la 4me de ces cordes sont en acier ; les trois autres sont en laiton. Cette belle Kinnari Vina a une coquille et des chevilles en argent ; le manche est recouvert d'une étoffe lamée d'or et divisé en 16 degrés. — Longueur totale de l'instrument : 0m,92 ; largeur maximum de la table : 0m,12. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

825. — Kacchapi Vina.

Cet instrument, fort répandu au Bengale et que les Anglais appellent maintenant *Kachua Setar*, doit le nom qu'il porte à la forme de la gourde qui sert de caisse sonore et qui est plate comme le dos d'une tortue (*kacchapa.*) Il se joue avec un plectre d'acier et il est monté de 5 cordes qu'on choisit et qu'on accorde de même que celles de la Kinnari vina. On ajoute parfois, ainsi que ce spécimen en fournit la preuve, deux petites cordes d'acier latérales qui se pincent à vide et s'accordent de la façon suivante : *ut* des lignes et *sol* au-dessus des lignes de la clef de *sol*. Le manche, semblable à celui de tous les instruments de cette famille, est garni des 16 barres de division que les luthiers européens appellent *tons* ou *touchettes*. Le prince Sourindro Mohun Tagore a publié à Calcutta une méthode de Kacchapi Vina. Cet instrument fait partie de la collection qu'il

a offerte au musée et a $1^{m},20$ de long; la plus grande largeur de la table est de $0^{m},28$.

826. — Sruti Vina.

Instrument ancien de la famille des *sitars* et s'accordant comme la *Kacchapi Vina*. Il s'appelle *sruti*, parce que la corde principale (la 1re) donne les 22 *srutis* ou intervalles enharmoniques d'une octave. — Long. totale : $1^{m},22$; larg. max. de la table : $0^{m},30$. (*Même donateur.*)

827. — Bharata Vina.

Instrument moderne qui dérive de la *Rudra* et de la *Kacchapi Vina*. Il s'accorde comme cette dernière. Long. tot. : $1^{m},10$; larg. de la table : $0^{m},26$. (*Même donateur.*)

828. — Showktica ou Chauktica Vina.

Sorte de *Kacchapi Vina*. Cet instrument a pour caisse sonore une coquille de nacre. — Long. tot. : $1^{m},02$; larg. max. de la table : $0^{m},10$. (*Même donateur.*)

829. — Bipanchi ou Vipanci Vina.

Cet instrument est monté de 5 cordes et du même genre que la Kacchapi Vina. On emploie pour en faire la coquille une sorte particulière de gourde qui se nomme au Bengale *Tith Lau*. — Longueur tot. : $1^{m},02$; largeur maximum de la table d'harmonie : $0^{m},16$. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

830. — Sur-bahara.

Cet instrument moderne fut inventé, vers 1830, par Golam Mohamed, khan de Lucknow. A proprement parler, ce n'est qu'une Kacchapi Vina de grandes dimensions et dont les sept cordes principales sont doublées de sept cordes sympathiques. (*Même collection.*)

831. — Kacha-Vina.

Variété du type précédent. Cet instrument tout moderne offre cette particularité que la touche est de verre, ce qui permet de voir sous cette plaque transparente onze cordes sympathiques de laiton posées sur le chevalet d'une seconde caisse sonore recouverte d'une membrane. Les six cordes du chevalet de la

caisse sonore principale sont ainsi accordées : *fa* d'entre les lignes, *ut*, *ut*, *sol*, au-dessous des lignes, *sol* des lignes de la clef de *sol*; *ut* des lignes de la clef de *fa*. La 1re et la 5e corde sont en acier; les 4 autres, de laiton. Longueur totale : 1m,30; largeur max. de la table : 0m,25. (*Même collection.*)

832. — Prasarani Vina.

Cet instrument, tout à fait moderne, a deux manches ayant chacun les 16 tons ordinaires. Le manche principal, long de 0m,84 est monté de 5 cordes qui s'accordent ainsi : *fa* d'entre les lignes, *ut*, *ut* au-dessous des lignes, *sol* des lignes et *sol* au-dessous des lignes de la clef de *sol*. Au petit manche, long de 0m,62, s'attachent aussi 5 cordes qui résonnent une octave plus haut que celles du grand manche. (*Même collection.*)

833. — Nadeshvara Vina.

Instrument de date récente, dont le corps rappelle la forme du violon européen, mais dont le manche reste celui de la *Kacchapi Vina* et reçoit deux petites cordes latérales. Même accord que l'instrument type. Long. tot. : 1m,26; larg. max. de la table : 0m,27. (*Même collection.*)

834. — Rudra Vina.

Cet instrument monté de 6 cordes de boyau, est très usité en Perse, dans l'Afghanistan et dans les provinces du N.-O. de l'Inde. On le nomme à présent, *rabab*, bien qu'il se joue avec un plectre de bois ou d'ivoire et non avec un archet, comme le *rebab* des Arabes. En voici l'accord : *sol* des lignes, *ré*, *ut* au-dessous des lignes de la clef de *sol*; *sol*, *mi*, *ut* d'entre les lignes de la clef de *fa*. Longueur : 1 mètre; largeur max. de la table : 0m,28. (*Même collection.*)

835. — Sur-sringara.

Cet instrument, long de 1m,14, participe de la Mahati Vina, de la Kacchapi Vina et de la Rudra Vina; on en doit l'invention au célèbre joueur de Vina Piyar khan. Le manche, qui va toujours en s'élargissant, est recouvert non d'une glace, mais d'une plaque de fer; il ne porte pas les 16 divisions habituelles. Voici l'accord des 6 cordes de la Sur-sringara : *sol* des lignes, *ut*

au-dessous des lignes de la clef de *sol*; *sol, mi, ut* d'entre les lignes de la clef de *fa; sol* des lignes de la clef de *sol*. La 1re et la 6me corde sont d'acier; les autres de laiton. (*Même collection.*)

836. — Sharadiya Vina.

Cet instrument, que d'ordinaire on nomme à présent *sharode*, est très répandu dans le N.-O. de l'Inde. Il est monté de 6 cordes de boyau et de cordes sympathiques de laiton dont le nombre varie de 6 à 12, mais est généralement de 8. En voici l'accord : *fa, fa* d'entre les lignes, *ut, ut, sol* au-dessous des lignes et *sol* des lignes de la clef de *sol*. (*Même collection.*)

837. — Tritantri Vina, ou Sitar.

Cet instrument fort ancien s'appelle maintenant *Sitar*, nom qu'Amir Khosrou passe pour lui avoir donné (au treizième siècle). Il était monté autrefois de 3 cordes d'acier : il n'y a plus aujourd'hui que la 1re qui soit d'acier : les deux autres sont de laiton. Elles s'accordent ainsi : *fa* d'entre les lignes, *ut* au-dessous des lignes de la clef de *sol*, *ut* ou *sol* d'entre les lignes de la clef de *fa*. Le manche se divise comme celui de la Kacchapi Vina. Longueur totale : 0m,88; largeur maximum de la caisse : 0m,16. Ce corps d'instrument est parfois en bois, mais le plus souvent il est fait d'une gourde. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

838. — Tumburu Vina.

Cet instrument doit son nom au musicien céleste Tumburu; il est monté de 4 cordes de laiton qui se pincent avec les doigts, comme le tambourah des Orientaux, et qui s'accordent ainsi : *sol* d'entre les lignes, *ut*, *ut* au-dessus des lignes et *ut* des lignes de la clef de *fa*. Long. tot. : 1m,28; larg. max. de la table : 0m,34. (*Même collection.*)

839. — Sitar de Bénarès.

Cette guitare à 6 cordes est ancienne et se fait remarquer par des sculptures d'une grande finesse et de belles incrustations de nacre. Le manche de l'instrument a les mêmes proportions dans toute sa longueur, au lieu d'être diminué de largeur près du cheviller, comme on le voit dans les instruments du même

genre qui se fabriquent aujourd'hui dans l'Inde. — Longueur totale : 0m,90, hauteur de la table d'harmonie : 0m,30; largeur : 0m,24. (*Collection Ad. Sax.*)

840. — Tambourah.

Il est en bois de courbaril et monté de 3 cordes. Deux morceaux de peau de serpent boa, collés sur les éclisses, remplissent les fonctions de dos et de table d'harmonie.

Fétis reconnaissait dans cet instrument la première idée arienne des organes sonores à cordes pincées et le prototype de l'instrument du même genre qu'on voit reproduit si souvent dans les antiquités égyptiennes. Il l'accorde ainsi : *la* au-dessous des lignes, *mi, la* de la clef de *sol*.

Cette sorte de tambourah ne se trouve plus aujourd'hui qu'entre les mains des plus infimes musiciens ambulants de l'Inde. De ce pays il a passé en Chine, où il a reçu le nom de *samm-jinn* ou *sann-hinn*. (*Don de Mme Pauline Viardot.*)

841. — Sann-hinn.

Cet instrument favori des Chinois est monté de 3 cordes de soie qui s'accordent par quartes (*ut* au-dessous des lignes, *fa*, *si* ♭ des lignes de la clef de *sol*). *Collection du Dr Fau.*)

842. — Petit modèle de samm-sinn.

Cet élégant modèle réduit de samm-sinn est en laque du Japon d'une grande finesse. On voit que cet instrument favori des Japonaises est le même que le *sann-hinn* des Chinois. L'accord en est variable : *ut* au-dessous des lignes, *fa*, *ut;* ou bien : *ut*, *sol*, *ut;* ou encore : *ut*, *fa*, *si* ♭. (*Collection du Dr Fau.*)

843. – Petit modèle de samm-sinn.

Le corps en est de forme carrée et l'instrument a un pied, comme s'il devait poser par terre et se jouer avec un archet, à la façon du kemangeh a'gouz des Arabes. (*Collection Clapisson.*)

844. — Tanbour bouzourk.

Cet instrument est marqueté et d'un modèle élégant. (*Collection du Dr Fau.*)

D'après Villoteau, le tanbour bouzourk, qui est d'origine

persane, a 6 chevilles, 6 cordes et 25 touches; mais le nombre des cordes et des cases sur le manche, dans ces grandes mandolines, est variable. Les dimensions du tanbour offrent aussi des différences fort sensibles.

845. — Tanbour bouzourk.

Cette grande mandoline est toute simple et a été achetée en Turquie. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

846. — Tanbour boulghary.

Cette mandoline bulgare, que Villoteau a si exactement décrite, est d'origine asiatique. Par la forme du corps sonore, elle ressemble tout à fait au *tanbour chargy*, mais en petit. (V. *Description de l'Égypte*, édition in-8°, tome XIII, page 275. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

847. — Gunibry.

Il est monté de 3 cordes. Cette sorte de *tanbour* est fort en usage parmi les noirs de l'Algérie. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

848. — Gunibry algérien.

Ce tanbour est à 2 cordes; la membrane qui sert de table d'harmonie est ornée de peintures décoratives.

849. — Gunibry algérien.

Le fond est fait avec une écaille de tortue et il est recouvert d'une membrane décorée de peintures. Long. tot. $0^m,55$; manche : $0^m,38$. (*Don de Mme A. Coquerel.*)

850. — Tanbour malgache.

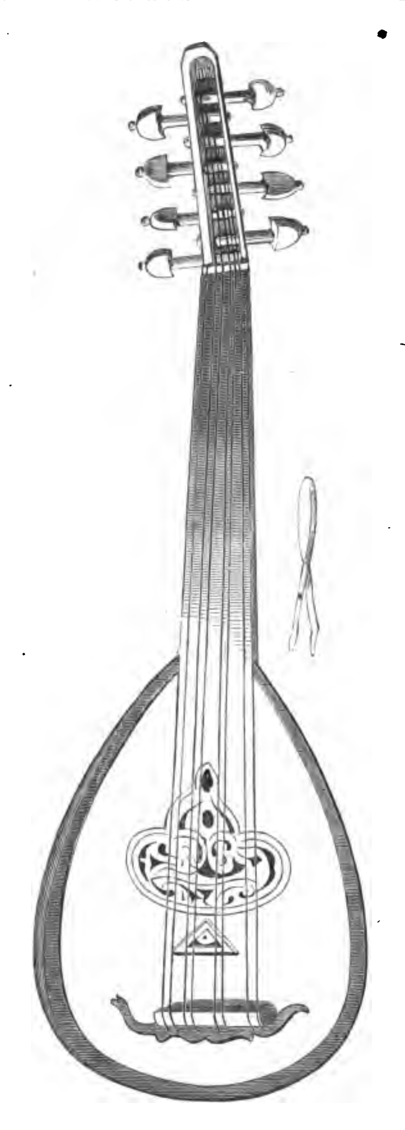
Il est monté de 3 cordes et rappelle la forme de la Kairata Vina. (*Don de M. Gilson.*)

851. — Chikara de Bénarès.

Les cinq chevilles qui tendent les cordes de cette guitare indienne ont leurs trous percés dans le haut du manche : trois au côté gauche et deux sur la partie plane, dans le plan de la table. (*Collection du Dr Fau.*)

852. — Kuitra d'Algérie.

Cette grande guitare à 4 cordes doubles, d'un usage général



parmi les Arabes de l'Algérie, est à coquille de luth et non pas à fond plat. Le haut du manche en est légèrement renversé, comme celui de la mandore. La table d'harmonie en est décorée d'une large rose. (*Don de J.-B. Vuillaume.*)

853. — Banjo américain.

Il est monté de 5 cordes. (*Collection du Dr Fau.*)

854. — Banjo en marqueterie de bois.

Ce riche instrument est de fabrique anglaise. Il est monté de 7 cordes. (*Don de M. Francisco de P. Suarez.*)

Le banjo, guitare rustique des nègres d'Amérique, dérive-t-il de la *bania* que des noirs de la Sénégambie auraient importée aux Antilles et aux États-Unis? Quoi qu'il en soit, cet instrument s'est perfectionné beaucoup, depuis que les *Christy's minstrels* l'ont mis à la mode. On a même publié des méthodes de banjo, et Gottschalk a intitulé *le Banjo* un de ses morceaux de piano les plus brillants et les plus caractéristiques.

855. — Banza d'Haïti.

Cette sorte de guitare, montée de 4 cordes et d'une forme très pittoresque, est d'un usage général parmi les nègres de Saint-Domingue. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

856. — Petite guitare mexicaine.

(*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

857. — Guitare des Mandingues.

Elle est à cinq cordes. M. Schœlcher en a fait l'acquisition en octobre 1847, au comptoir d'Albreda, situé sur le fleuve de Gambie. On sait que la France a cédé cette possession aux Anglais en 1856, en échange d'un droit de commerce à l'embouchure du fleuve Saint-John. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

858. — Guitare des Mandingues.

Autre spécimen de ce genre d'instruments, fort en usage au Sénégal et le long des bords de la Gambie. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

859. — Guitare africaine.

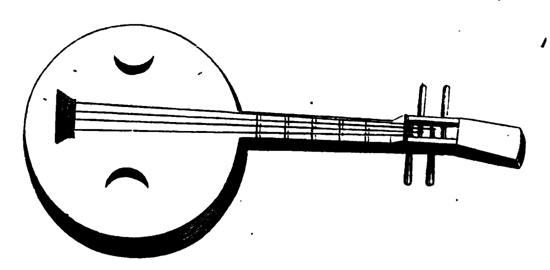
Cette autre guitare nègre vient du Koasta, et elle est en usage dans tout le haut Sénégal. (*Collection donnée par M. Vor Schœlcher.*)

860. — Guitare nègre.

Comme le tambourah indien, cet instrument africain est monté de trois cordes. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

861. — You-kinn ou yout-komm.

Cet instrument chinois, de forme circulaire, se compose de deux tables d'érable posées sur des tasseaux et réunies par une éclisse en courbaril. Il est monté de 4 cordes de soie, s'accor-



dant par paires à la quinte : *fa*, *ut*, des lignes de la clef de *sol*. On ne manquera pas de remarquer que celui-ci n'a pas d'ouïes. Les cordes se pincent avec l'ongle ou avec un plectre de bois ou de métal. (V. G. Tradescant Lay, *The Chinese as they are*; Londres, 1841.) (*Collection du Dr Fau.*)

862. — You-kinn ou yout-komm.

Autre spécimen de cet instrument chinois, que certains écrivains anglais appellent *moon guitar*, parce que le corps de l'instrument est rond comme la lune quand elle est pleine. (*Don de Mme Pauline Viardot.*)

863. — Pipa.

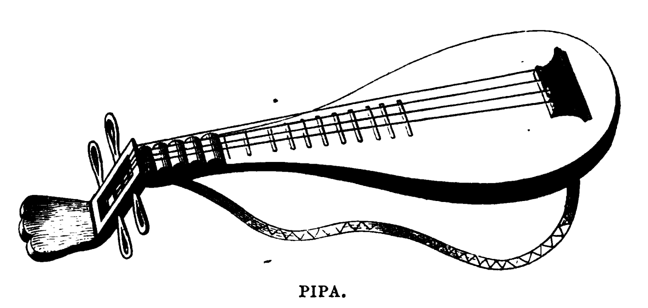
Cet instrument favori des Chinoises est monté de 4 cordes de soie qui s'accordent ainsi : *ut* au-dessous des lignes, *fa*, *sol*, *ut* des lignes de la clef de *sol*. Le corps de l'instrument est

formé d'une seule pièce de bois, dans laquelle s'ajuste la table d'harmonie, qui, le plus souvent, n'a point d'ouïes. (*Collection du Dr Fau.*)

La pipa des Chinois, à laquelle bien des auteurs français ont donné des noms erronés, est une sorte de luth qui ressemble tout à fait à la *biva* des Japonais : cependant les bivas que nous avons vues à Londres ont des ouïes. L'un et l'autre instrument se jouent avec un plectre.

864. — Ananda Lahari.

Instrument monocorde, bizarre et rudimentaire, à l'usage des chanteurs-mendiants de l'Inde. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)



PIPA.

865. — Gopijantra.

Autre monocorde à l'usage des chanteurs-mendiants : il est de forme cylindrique, comme l'ananda lahari, et d'une disposition fort singulière. (*Même collection.*)

866. — Ektara.

Monocorde à manche qui se joue avec les doigts comme le nº 865 et non avec un plectre de bois comme l'ananda lahari. (*Même collection.*)

867. — Pinaka.

Cet instrument primitif (corde tendue sur un arc) passe pour avoir été inventé par le dieu Siva. Il est long de $1^m,12$. (*Même collection.*)

868. — Monocorde japonais ou Souma koto.

Il se compose d'une table en trois morceaux qui s'emboîtent l'un dans l'autre avec une précision parfaite. Pièce d'un beau travail. (*Collection Léon Savoye.*)

869. — Kattyauna Vina ou Kanuna.

Ce qânon est monté de 21 cordes; mais certains de ces instruments, très répandus dans la population musulmane de l'Inde, ont jusqu'à une étendue de 5 octaves diatoniques (du *sol* au-dessous de la clef de *fa* au *sol* aigu). Autrefois on appelait cet instrument Shata-tantri Vina, ou Vina aux cent cordes d'acier, à cause du grand nombre de cordes qui sont tendues sur la table d'harmonie. On a emprunté au sage Kattyauna le nom ordinaire qu'on lui donne aujourd'hui. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

870. — Khudra Kattyauna Vina.

Instrument du même genre que le précédent, mais de moindres dimensions : il n'est monté que de 14 cordes. (*Même donateur.*)

IV.

INSTRUMENTS A CORDES MÉTALLIQUES ET A CLAVIER.

Les anciens n'ont pas connu cette famille d'instruments, qui semble d'origine européenne et dénote un art fort avancé. Jusqu'à présent aucun peuple asiatique n'a essayé de construire des instruments à cordes avec clavier, bien que les Indiens du Bengale commencent à subir l'influence d'un art supérieur au leur, ainsi qu'on en peut juger par quelques-uns des spécimens de la collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.

Nous ne terminerons pas ce chapitre sans rappeler que,

si les cordes en boyau sont employées dans presque tous les pays, les Chinois et les Japonais se servent surtout de cordes de soie, qu'ils fabriquent fort bien. Les Indiens et les Arabes paraissent préférer les cordes métalliques à toutes les autres, tandis que les habitants de l'Afrique centrale en sont encore réduits à faire usage de lianes plus ou moins sonores.

SECTION II.

Instruments à vent des pays non européens.

I.

INSTRUMENTS A BOUCHE, AVEC OU SANS BEC.

Nous avons déjà dit que, dès la plus haute antiquité, on a connu quatre espèces de flûtes : la flûte droite, la flûte traversière, la flûte de Pan et la flûte double. Cette famille d'instruments se retrouve, plus ou moins complète, dans chaque partie du globe.

871. — Chirimia.

Ce flageolet de l'Amérique centrale est en terre cuite, percé de 4 trous seulement et long de 20 centimètres. Les Aztèques l'appellent *uilacapitztli.*

Les Péruviens et les Mexicains semblent n'avoir fait primitivement usage que d'instruments à vent et d'instruments à percussion; aujourd'hui encore, il est bien rare de rencontrer sur l'immense étendue des pays que ces peuples habitaient un instrument à cordes, si grossier qu'il soit. Dans la partie de l'Afrique où les Européens n'ont encore introduit ni leurs arts ni leur industrie, ce sont, au contraire, les instruments à cordes qui prédominent.

872. — Chirimia.

Ce flageolet est en tout semblable au précédent, mais long de 20 centimètres et demi.

873. — Huayllaca.

Cet instrument en os, fait d'une seule pièce et long de 30 centimètres, est percé de 4 larges trous, assez espacés l'un de l'autre sur le devant, et d'un cinquième trou rapproché du bec, placé du côté opposé et beaucoup plus petit. (*Collection Clapisson.*)

Nous ne sommes pas certain du nom qu'il conviendrait de donner à cet instrument; mais il appartient évidemment à la famille des flageolets et des flûtes à bec.

874. — Chabbâbeh.

Ce flageolet persan, long de $0^m,31$ bec compris, est percé de 6 trous sur le devant et d'un 7me au haut du côté opposé. (*Don de M. Eugène Gand.*)

Les Persans et les Arabes appellent *souffarah* tout instrument du genre des flageolets.

875. — Flageolet égyptien.

Il est moderne, long seulement de $0^m,22$, mais percé comme le n° 874 auquel il ressemble de tous points. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

876. — Souffarah.

Cette flûte droite est en roseau et percée de 5 trous. Elle se joue par un sifflet, comme l'ancienne flûte à bec. Cet instrument est fort répandu en Algérie et celui-ci a été acheté à Constantine. (*Don de M. Félix Le Couppey.*)

Villoteau parle de l'étendue et de la variété des sons de la souffarah; il s'étonne qu'un instrument si simple ait une échelle chromatique de deux octaves et puisse rendre d'une façon très distincte des nuances de sons fort rapprochés (des quarts de ton).

877. — Souffarah.

Cette flûte arabe, achetée en Algérie, est percée de 6 trous. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

878. — Sarala Bansi.

Ce flageolet indien, dont la longueur totale est de $0^m,34$, a une étendue d'une neuvième du *ré* ♭ des lignes de la clef de *sol* au *mi* ♭ au-dessus des lignes. Il est percé de 7 trous d'un côté et d'un 8e trou du côté opposé. (*Collection offerte par le Rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

879. — Algoza.

Autre espèce de flageolet indien, long de $0^m,29$. Il a le même nombre de trous que le n° précédent. Le son en est agréable et doux. (*Même donateur.*)

Les Hindous ont plusieurs sortes de flageolets. Le *bansi* passe pour celui que préfère Krichna; aussi représente-t-on souvent ce dieu jouant de cet instrument.

880. — Murali.

Cette flûte traversière, en bois de bambou, est percée, outre le trou d'embouchure, de 6 trous donnant les notes suivantes : *la* ♭, *si* ♭, *si* ♮, *ut*, *ré* ♭, *mi* ♭, *fa* des lignes de la clef de *sol.* — Long. tot. : $0^m,44$; long. à partir de l'embouchure : $0^m,39$. (*Même donateur.*)

881. — Grand Ty.

La tête de cette flûte traversière est en ivoire; on y a gravé à la pointe des personnages au milieu d'un paysage. Le corps de la flûte est formé d'un roseau d'une espèce particulière, renforcé de distance en distance par des anneaux de fil bien lissé qui sont admirablement vernis.

On remarquera que cette flûte chinoise est percée de 12 trous latéraux : celui qui est le plus voisin de l'embouchure est destiné à recevoir une pellicule aussi fine que la pelure de nos oignons, qu'on prend à la moelle du bambou et que l'on mouille au moment de la fixer. Plusieurs auteurs ont dit que ce trou faisait la fonction d'une seconde embouchure, grâce à laquelle on obtenait le raccourcissement de la colonne d'air et par suite un moyen de transposer aisément; mais M. Victor Mahillon a eu raison d'affirmer que la pellicule placée sur ce trou voisin de l'embouchure a pour but de modifier le timbre de l'instrument. (*Collection Clapisson.*)

882. — Grand ty.

Instrument semblable au précédent. (*Collection Clapisson.*)

La longueur du grand *ty* varie de quelques centimètres; celui-ci a 0^m,69; le n° 881 n'en compte que 68, et F.-J. Fétis fixe à 0^m,70 la longueur ordinaire du grand *ty* et à 0^m,54 celle du petit *ty*.

Le diamètre intérieur n'est point non plus toujours le même, et nous avons constaté dans la perce de ces instruments des variations d'un millimètre, et quelquefois même de deux millimètres. Le diamètre de la partie voisine de la tête est toujours plus large que celui de la partie inférieure.

— De Guignes reproche au grand ty d'être un peu criard. (V. *Voyage à Péking*, t. II, p. 318.)

883. — Grand ty.

Cette flûte traversière est décorée comme les n°s 881 et 882.

884. — Grand ty.

Cette flûte traversière en bambou, longue de 0^m,62, est ornée d'une inscription et de bouts en ivoire uni. (*Collection du Dr Fau.*)

885. — Fouyi.

Cette flûte traversière, percée de 7 trous latéraux au-dessous de l'embouchure, a 0^m,38 de longueur; elle est accompagnée de son étui de laque.

Les Japonais appellent *Kouwan-teki* toute flûte traversière et *Siyou-teki* toute flûte droite ou se jouant comme la flûte de Pan, qu'ils nomment *Souno-fouyi*. Outre la flûte traversière à 7 trous, ils ont encore la flûte traversière à 6 trous (kagoura-fouyi) et celle à 4 trous (koma-fouyi) qui leur vient de Corée.

886. — Flûte canaque.

Bien que percée d'un seul trou qui sert d'embouchure latérale, elle donne quatre notes : *mi*, *sol* ♯, *si* et *la* au-dessous du *mi*. Elle est faite d'un roseau légèrement arqué. (*Collection Léon Savoye.*)

887. — Flûte-harpe.

Cet instrument, d'origine africaine, est fait avec le bois d'une canne à sucre. Les nègres s'en servent tout à la fois comme d'une flûte traversière et d'une harpe à 3 cordes. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

888. — Flûte mexicaine.

Cette flûte traversière, taillée dans un gros roseau a un caractère vraiment primitif.

889. — Flûte américaine.

Elle est en roseau et percée aussi d'une façon bien rudimentaire. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

890. — Flûte africaine.

Elle n'est percée que de 4 trous, outre celui de l'embouchure. (*Même donateur.*)

891. — Flûte américaine.

Cette flûte primitive, en roseau, est garnie d'une corde finement tressée. (*Don de M. Dorus.*)

892. — Siao.

Cette flûte chinoise, en bambou verni et longue de $0^m,42$, est percée de 9 trous sur le devant, d'un trou isolé à la partie supérieure du tube sur le côté opposé, et de 2 tout petits trous parallèles au bord du bout fermé de l'instrument. On en joue en la tenant verticalement. A l'aide d'un morceau de baudruche on ferme le trou isolé du haut de l'instrument et l'on donne ainsi au siao un timbre nasillard et caractéristique. (*Don de M. Eugène Gand.*)

893. — Benu.

Cet instrument classique, et fort répandu dans le pays d'Orissa, consiste en un tuyau conique de bambou, long de $0^m,98$. Il se tient comme le précédent et, d'après le *Yantra Kosha*, il donne tous les sons de la gamme diatonique. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

894. — Laya Bansi.

Cette flûte à embouchure transversale est percée de 7 trous et longue de $0^m,32$. (*Même donateur.*)

895. — Flûte malgache.

Elle est faite avec un roseau et percée de 3 trous seulement. On la tient verticalement, et les flûtistes habiles de Madagascar en tirent des sons fort agréables. (*Don de M. Gilson.*)

896. — Guesba ou Gosba.

Cette flûte, faite d'un roseau ouvert aux deux extrémités, est percée de 5 trous latéraux. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)



897. — Guesba.

Comme la précédente, cette flûte est longue de 0^{m},64 et percée de 5 trous; le roseau en est moins gros.

898. — Djaouak.

Cette petite flûte arabe, simple tube de roseau ouvert, est percée de 7 trous latéraux, dont 6 sur le devant. Les sons de cet instrument rappellent ceux du flageolet. (*Don de M. Dorus.*)

899. — Petite flûte turque.

Elle est aussi en roseau, mais percée de 6 trous seulement.

Les bergers de la Turquie d'Asie en tirent un habile parti. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

900. — Flûte turque.

Cette grande flûte est percée de 7 trous sur le devant et d'un trou du côté opposé. Elle a été achetée à Smyrne, et l'on en trouve de semblables en Bulgarie. (*Même donateur.*)

II.

INSTRUMENTS A ANCHE AVEC OU SANS RÉSERVOIR D'AIR.

Les instruments recueillis au musée de Leyde et au *British Museum* nous fournissent la preuve que le hautbois pastoral a été connu des anciens Égyptiens. Le chalumeau et le hautbois sont très répandus en Asie, et même parmi les Indiens du Mexique et du Pérou; les types en sont variés. Quant à la cornemuse, que les Romains nommaient *tibia utricularis* (flûte à outre), on peut la croire bien antérieure à l'ère chrétienne, car la *sumphonia* des Hébreux, à en juger par le nom, devait ressembler à l'instrument que les paysans italiens appellent *zampogna*. Nous savons positivement que les musettes avec réservoir d'air résonnent depuis plus de deux mille ans dans l'Inde et que le *nay ambanah* des Persans, comme la *soukkarah* des pays musulmans, n'est autre chose qu'une cornemuse. Seulement il convient de dire que les instruments de ce genre ne se rencontrent pas communément hors du continent européen : on n'en a point trouvé de modèles primitifs en Amérique, lors de la découverte du nouveau monde.

901. — Zummarah-khamsaouia.

Cet instrument égyptien est formé de deux roseaux d'égale

longueur ajustés l'un contre l'autre et percés chacun de 5 trous. Chaque tuyau de roseau est muni d'une anche simple, à la façon des chalumeaux arabes qu'on appelle *arghoul*. (*Collection donnée par* M. Vor *Schœlcher*.)

902. — Zummarah settaouia.

Chaque roseau de ce spécimen est percé de 6 trous. — Les Égyptiens ont plusieurs variétés de zummarah et ils ont coutume d'indiquer le nombre des trous de l'instrument au moyen d'une épithète : la *zummarah arbaouia* a quatre trous et la *zummarah sabaouia* en a sept. (*Même donateur*.)

903. — Hautbois cochinchinois.

Ce hautbois est percé de 8 trous, dont 7 sont équidistants et placés sur le devant de l'instrument. La tête et le pavillon sont en laiton; le corps est en bois façonné au tour. Longueur : 0m,48. (*Don de Mme Pauline Viardot*.)

A. de la Fage, dans son *Histoire générale de la musique*, a donné une image exacte de cet instrument, répandu en Chine comme en Cochinchine; mais il n'en a pas indiqué le nom. C. Engel l'appelle *heàng-teih*.

904. — Hautbois cochinchinois.

Même instrument, mais long seulement de 0m,30. (*Don de Mme Pauline Viardot*.)

905. — Zamr.

Il ressemble de tous points à la dulzaina des Espagnols. (*Collection Clapisson*.)

Cet instrument, très répandu parmi les Arabes, se retrouve en Perse, où on l'appelle *zourna* ou *zournay*. Il est évident que les Maures l'ont importé en Espagne.

906. — Kalama.

Ce chalumeau est long de 32 centimètres, anche comprise. Il est percé de 7 trous et l'extrémité inférieure du roseau est taillée en bec de plume. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore*.)

907. — Shanaye ou Sanaï.

Ce hautbois, que les Persans appellent *sharana*, fait partie

de l'orchestre d'harmonie des fêtes publiques et des mariages solennels. Il a la même étendue que le kalama et est long de 32 centimètres, anche non comprise. (*Même donateur.*)

908. — Shanaye ou Sanaï double.

Ce double hautbois, long de 25 centimètres, anche non comprise, est aussi usité en Perse que dans l'Inde. (*Même donateur.*)

909. — Hautbois du Bengale.

Long de 35 centimètres, il ressemble au n° 907. (*Même donateur.*)

910. — Hautbois des Ourias.

Il a 32 centimètres de longueur, sans l'anche. (*Même donateur.*)

911. — Tubri.

Cet instrument pastoral, dont se servent les charmeurs de serpents, s'appelle en sanscrit *tiktiri* et peut se classer parmi les musettes. Long de 0^m,48, il se compose d'un tuyau d'insufflation ayant 15 centimètres de longueur, d'une gourde qui sert de réservoir d'air et de deux tuyaux de bambou percés tous les deux de 7 trous sur le devant et correspondant l'un et l'autre à une anche battante ; l'un de ces tuyaux a un 8e trou placé du côté opposé aux sept autres. Quand on souffle dans l'instrument, les deux anches fixées au milieu de la gourde vibrent à la fois. (*Même donateur.*)

III.

INSTRUMENTS AYANT UNE EMBOUCHURE.

Les cors et les trompettes, instruments connus dès la plus haute antiquité, sont d'un usage universel : ils existent à l'état rudimentaire chez les sauvages, et l'on en trouve des modèles variés en Asie, surtout dans l'Inde et dans l'empire birman. Les Chinois ont même une

trompette longue dont les tubes s'emboîtent les uns dans les autres: mais cet instrument est simple et non à coulisse. Comme nous l'avons dit dans la première partie de ce catalogue, les tubes à coulisse sont d'origine européenne, et les pistons d'invention très récente.

912. — Sankha.

Cette conque-trompette représente peut-être le plus ancien type d'instruments à vent. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

913. — Gomukha.

Autre conque qui doit son nom à ce que ce coquillage rappelle par sa forme la bouche d'une vache. (*Même donateur.*)

914. — Barataka.

Autre conque-trompette de grande dimension. (*Même donateur.*)

915. — Sughosa.

Conque d'un genre particulier et dont se servait, dit-on, Nacula, frère du rajah Yudhisthira. (*Même donateur.*)

916. — Ananta Vijaya.

Autre espèce de conque, employée, dit-on, par le rajah Yudhisthira au temps de la guerre de Kuruk-Shettra. (*Même donateur.*)

917. — Sringa ou Cor indien.

Cette corne de vache, longue de 25 centimètres, ne donne qu'une seule note. (*Même donateur.*)

918. — Oliphant indien.

Il est en ivoire teinté, et l'embouchure se trouve sur le côté de cette corne d'appel. (*Collection Clapisson.*)

919. — Oliphant.

Il ressemble de tous points au n° précédent.

920. — Oliphant indien.

Il est en ivoire gravé, jauni par le temps, mais non teinté. Longueur : 0^{m},52. (*Collection Clapisson.*)

921. — Oliphant d'ivoire.

Il a 0^{m},97 de longueur et est fort ancien. (*Même collection.*)

922. — Cornet de derviche.

Cet instrument persan, plus bruyant que musical, porte une inscription en caractères arabes dont voici le sens :

« Tout souci, tout chagrin se dissipe
« Par ton ministère, ô ʿAlî, ô ʿAlî ! »

Il y aurait peut-être des rapprochements instructifs à établir entre cette espèce de cornet et le schofar des Hébreux.



RANA SRINGA.

923. — Turi.

Cet instrument a la forme de nos trompettes-clairons. Il est en cuivre orné de peintures. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

924. — Rana Sringa ou Cor de guerre.

Cet instrument, autrefois employé dans les orchestres militaires et maintenant adopté dans la musique religieuse, rappelle

par sa forme l'antique *tuba curva*. Les anneaux qui décorent le tube sonore sont creux et contiennent de petits morceaux de métal qui résonnent bruyamment, quand on secoue ce cor métallique orné de peintures. (*Même donateur.*)

925. — Trompette égyptienne, en *la*.

Elle est longue de 1^{m},20, très ancienné, et a été rapportée d'Égypte par Villoteau, qui en a donné le dessin dans son bel ouvrage sur la musique des Égyptiens. (*Voyage en Égypte*, pl. CC, fig. 13.) (*Collection Ad. Sax.*)

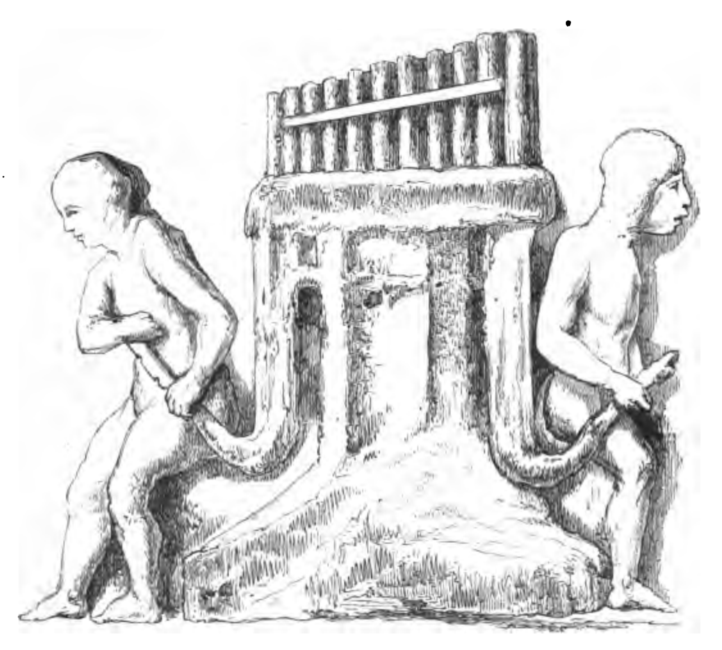
IV.

INSTRUMENTS A TUYAUX AVEC RÉSERVOIR D'AIR.

Les anciens ont-ils construit des instruments avec réservoir d'air, composés d'un certain nombre de tuyaux munis d'une anche et se jouant à l'aide d'un clavier? Faut-il affirmer que le *magrepha* des Hébreux était un orgue se prêtant à des combinaisons multiples? Nous nous permettons d'en douter, et nous laissons aux érudits assermentés le soin de traduire avec exactitude des textes qui nous paraissent confus et à peu près inintelligibles. Si les vers de Pindare et d'autres poètes grecs ont pu induire aussi en erreur plus d'un musicographe, il n'en est point de même des monuments de pierre; or le bas-relief de l'obélisque de Théodose, à Constantinople, le monument du musée d'Arles et des médailles antiques nous fournissent la preuve que l'orgue pneumatique a une origine ancienne. Nous croyons qu'il fut en usage avant l'ère chrétienne et qu'il précéda l'*hydraule* ou orgue hydraulique, dont on attribue généralement l'invention au barbier d'Alexandrie Ctésibios, qui vivait au deuxième siècle avant J.-C. et s'est immortalisé comme mécanicien, en imaginant la pompe aspirante et foulante

et autres machines ingénieuses qu'a décrites Vitruve dans son *Traité d'architecture*.

Les anciens ont donc eu des orgues; mais on a vainement cherché des instruments de cette famille parmi les



ORGUE GALLO-ROMAIN CONSERVÉ AU MUSÉE D'ARLES.

peuples sauvages ou les nations étrangères au système musical des Européens. Au Pérou, cependant, les Incas construisaient une sorte de syrinx tantôt à un rang, tantôt à deux rangs de tuyaux : ils la nommaient *huayra-puhura*, et l'on en voit des modèles au *British Museum* et au musée de Berlin. Cet instrument n'a point de clavier et rentre par conséquent dans la catégorie des flûtes de Pan; seulement, dans la huayra-puhura du *British Museum*,

il y a un rang de sept tuyaux ouverts et un autre rang de sept tuyaux fermés : cet emploi des tuyaux bouchés, si fréquent dans la construction de l'orgue, est à remarquer.

Les orgues avec clavier ont été révélés par des Européens aux nations des autres parties du monde; mais, depuis deux mille ans et plus, les Chinois fabriquent des orgues portatifs à anches libres : leur *cheng* a été imité par les Japonais, et les Laotiens possèdent, de leur côté, un orgue portatif à anches libres qui ne manque pas d'originalité.



926. — Cheng.

Il a 17 tuyaux de bambou verni, reposant sur le fond d'une calebasse laquée qui sert de réservoir d'air. Sur ces tuyaux, 13 seulement sont munis à leur base d'une anche libre; les 4 autres en sont dépourvus et n'ont d'autre objet que de donner à l'instrument une forme symétrique. L'exécutant alimente le réservoir d'air en soufflant dans un tuyau, garni d'argent et de forme carrée, placé au centre de la calebasse. Autrefois on

fixait dans ce canal d'insufflation un long siphon, qui donnait au cheng l'aspect de nos anciennes et massives cafetières.

Cet instrument chinois, d'une origine fort ancienne, n'a pas toujours porté le nom de cheng ni eu le même nombre de tuyaux. Selon le P. Amiot, on appela d'abord cet orgue portatif *yu*; puis *tchao, ho* et *cheng*. Il incline à croire que ces diverses appellations répondent à trois sortes de ces instruments : le yu, comme le tchao, avait 24 tuyaux; le ho 19 et le cheng 13 seulement. — Quoi qu'il en soit, le cheng a passé de Chine au Japon où il se nomme *chô*.

927. — Cheng.

Il a 17 tuyaux, comme le précédent; mais la garniture en est plus riche. (*Collection du Dr Fau.*)

928. — Khèn.

Il a 0m,86 dans sa plus grande longueur et présente l'aspect de deux rangs symétriques de sept roseaux chacun : ces 14 tuyaux d'inégale grandeur sont munis d'une anche libre, comme le cheng. (*Don de Mr A. Branzell.*)

929. — Khèn.

Le plus long des 14 tuyaux a 2m,34; le plus court, 1m,50. (*Don de M. Édouard Batiste.*)

Cet instrument national des Laotiens se compose d'un nombre pair de bambous accouplés, dont les nœuds ont été coupés intérieurement, et qui forment comme des tuyaux d'orgue. Le nombre des bambous varie de 10 à 16; la longueur en est nécessairement inégale et on les attache les uns aux autres au moyen d'un bambou plus gros, que les tuyaux traversent perpendiculairement. C'est en bouchant les trous dont chaque tuyau est percé qu'on fait sortir les sons, et il faut un souffle puissant pour bien jouer de cet instrument. On est obligé de le tenir incliné, à cause de sa dimension, qui atteint jusqu'à 4 mètres de hauteur. Les plus petits khèns, à l'usage des enfants, ont un mètre de long.

930. — Orgue chinois.

Cet instrument moderne, offert au fils de Napoléon III par l'empereur de Chine en 1858, n'est autre chose qu'un har-

16

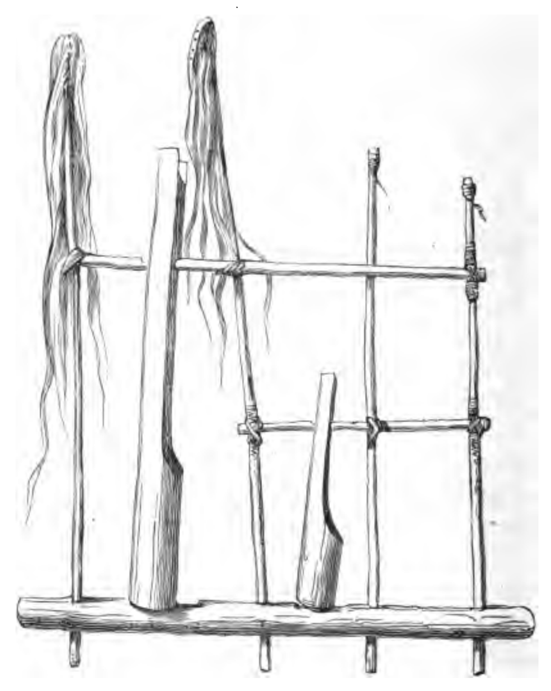
monium de Debain transformé en orgue à tuyaux de bambou. C'est par une manivelle fixée du côté droit et non avec les pieds qu'agit la soufflerie. Par leur disposition, les tuyaux ressemblent à trois doubles syrinx placées sur un sommier. Le travail d'ébénisterie et les cuivres dorés de la barre d'adresse de cet orgue méritent de fixer l'attention des ornemanistes.

SECTION III.

Instruments à percussion des pays non européens.

Dans les pays sauvages de toutes les parties du monde, on rythme une danse, une marche guerrière ou une cérémonie religieuse au son des instruments à percussion. Les tambours à baguettes ou à main ont surtout le privilège de parler à l'imagination enfantine des peuples non civilisés, et dans l'Océanie, comme dans l'Afrique centrale, on en trouve une grande variété. En Asie, les instruments de percussion métalliques jouissent d'une faveur extrême, et les cymbales, les grelots, les clochettes, les gongs sont d'un fréquent usage. L'Inde semble avoir donné naissance aux instruments à lames sonores de bois ou de métal; cependant il existe aussi en Afrique des harmonicas à lames de bois sonore, et l'un des problèmes les plus importants de l'histoire de la musique sera résolu, le jour où l'on rapportera d'une région encore inexplorée du continent africain un *balafo* primitif: si cet instrument était accordé diatoniquement, comme ceux qui nous viennent à présent du Sénégal, n'en pourrait-on pas conclure qu'il existe une gamme primitive d'où sont dérivées toutes les tonalités connues et pratiquées depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours? Par ce seul exemple, il est aisé de juger des services que les voyageurs musiciens sont appelés à rendre : la musique ins-

trumentale, étudiée au point de vue ethnographique, est une science qui commence à peine; mais, grâce aux développements du commerce, aux progrès de la navigation et à la fréquence des expositions universelles, elle ne tardera pas à provoquer les plus savantes recherches et



ANGKLANG.

à nous enrichir d'une grande quantité de faits curieux et nouveaux. Ainsi nous avons vu à Paris en 1878, au Palais du Champ de Mars, des instruments de percussion très variés qui provenaient des colonies néerlandaises, de la Cochinchine et du royaume de Siam. Les harmonicas à

lames métalliques qu'on nomme *gamelangs*, les tuyaux de bambou d'inégale grandeur oscillant dans la rainure d'un châssis contre les montants duquel ils vont frapper et qu'on appelle *angklangs*, ont surtout frappé l'attention des musiciens et nous semblent mériter une mention spéciale.

931. — Dhak.

Gros tambour qui se joue avec deux baguettes et qu'on bat du côté droit seulement. Longueur de la caisse : 0^m,68; diamètre des membranes sonores : 0^m,40. (*Collection offerte par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

932. — Dhol.

Ce tambour, du même genre que le dhak, est celui des Ourias, habitant la côte du golfe de Bengale. Longueur : 0^m,48; diamètre des membranes : 0^m,30. (*Même collection.*)

933. — Dhola.

Ce tambour, qui se frappe avec une baguette, se suspend au cou de l'exécutant. Longueur : 0^m,51; diamètre des membranes : 0^m,27. (*Même collection.*)

934. — Khol.

Le corps de ce tambour est en terre cuite. Longueur : 0^m,66; diamètre des deux membranes : 0^m,11. (*Même collection.*)

935. — Dholaka.

Ce tambour, dont la caisse très elliptique a 0^m,52 de longueur, se joue avec les mains. Le diamètre des peaux de l'instrument est de 0^m,19. (*Même collection.*)

936. — Mridanga.

Ce tambour, d'une sonorité particulière, se joue avec les mains. Il est d'origine tellement ancienne qu'on en attribue l'invention au Dieu Brahma. On l'emploie dans l'accompagnement de la musique solennelle et religieuse, ou des chants de la cour impériale, et quelquefois de concert avec la Mahati Vina, la Rudra Vina, etc. Long. : 0^m,56; diamètre : 0^m,17. (*Même collection.*)

937. — Panaba.

Tambour intermédiaire entre le mridanga et le *tabla*. Hauteur : $0^m,44$; diamètre de l'appareil sonore : $0^m,26$. (*Même collection.*)

938. — Tabla.

Ce tambour moderne, qu'on nomme aussi parfois *dahina*, offre beaucoup d'analogie avec le *mridanga*, puisque la caisse de l'instrument est en bois et que la tension de la membrane s'obtient à l'aide de petits rouleaux qu'on fait glisser entre le fût et les lanières de cuir du tambour. Hauteur : $0^m,31$; diamètre de la membrane : $0^m,16$. (*Même collection.*)

939. — Banya.

Ce tambour, d'invention récente, se rapproche du *mridanga* par la membrane sonore qui le couvre; mais la caisse de l'instrument est en terre cuite. Hauteur : $0^m,22$; diamètre : $0^m,20$. (*Même collection.*)

940. — Joraghayi.

Il se compose de deux *dholas :* le petit tambour se joue avec la main et le plus grand avec une baguette. Ce double instrument se suspend avec un cordon au cou de l'exécutant. Longueur du grand dhola : $0^m,45$; diamètre : $0^m,26$. Longueur du petit dhola : $0^m,31$; diamètre : $0^m,17$. (*Même collection.*)

941. — Marddala ou Madala.

Cette sorte de tambour, très répandu parmi certaines tribus montagnardes, a une caisse en terre cuite : c'est par là surtout que le *madala* diffère du *mridanga*. Longueur : $0^m,42$; diamètre : $0^m,18$. (*Même collection.*)

942. — Jagajhampa.

Tambour qui se joue avec deux baguettes. Il est long de 32 centimètres et le diamètre de la grande membrane a 3 centimètres de plus que celui de l'autre, qui mesure seulement 27 centimètres. (*Même collection.*)

943. — Dampha.

Tambour octogone avec lequel on accompagne les chants re-

ligieux. La membrane, large de 0m,56, est tendue sur un cadre de bois haut de 10 centimètres. (*Même collection.*)

944. — Khanjani.

Les mendiants se servent de ce petit tambour pour accompagner leurs chants. — Diamètre : 0m,12. (*Même collection.*)

945. — Jhanjh Khanjani.

Il diffère du *khanjani* ordinaire en ce qu'il est pourvu de deux petites cymbales qui résonnent à l'intérieur quand on bat la membrane tendue sur le cadre de cet instrument. (*Même collection.*)

946. — Dindimi.

Même genre d'instrument. Diamètre : 0m,14. (*Même collection.*)

947. — Dara.

Autre espèce de *khanjani* qui rappelle le tambour de basque, mais plus grand de forme que les trois numéros précédents. Diamètre : 0m,21. (*Même collection.*)

948-949. — Khoradak.

Ces deux tambours, dont le corps est en terre cuite, se jouent en même temps : le plus aigu se frappe de la main droite; la paume de la main gauche fait résonner le plus grave. (*Même collection.*)

950. — Damaru.

Tambourin d'origine fort ancienne et qui ressemble à un sablier. Les Chinois et les Japonais ont un instrument dont la forme rappelle le *damaru*. Hauteur : 0m,12; diamètre des membranes : 0m,09. (*Même collection.*)

951. — Huruk.

Ce tambourin, d'un usage très fréquent dans les classes populaires, n'est qu'un *damaru* de grande dimension. Hauteur : 0m,21; diamètre des membranes : 0m,11. (*Même collection.*)

952. — Ghutru.

Tambour dont le corps en terre cuite a la forme d'un vase arrondi à large goulot. Il ressemble, par conséquent, au *dara-*

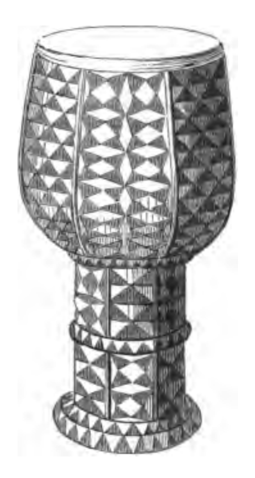
boukah des Égyptiens et au *derbouka* des Arabes. (*Même collection.*)

953. — Kou.

La membrane sonore de ce tambour chinois est décorée de peintures et l'on voit les baguettes attachées à l'instrument. (*Collection Léon Savoye.*)

954. — Daraboukkah.

Le corps de ce tambour égyptien est en terre cuite et ressemble à un vase à goulot. Le musicien passe le col de cette sorte d'entonnoir sous le bras gauche et de la main droite il



frappe sur la peau du tambour. Cet instrument, vendu pour ancien, a été acheté au Caire. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

955. — Petit Daraboukeh.

Simple jouet d'enfant. (*Même donateur.*)

956. — Daraboukah.

La partie cylindrique de ce tambour arabe est ornée de peintures et d'inscriptions. (*Même donateur.*)

957. — Derbouka.

Autre tambour arabe, mais plus petit. Il est moderne, comme le précédent. (*Même donateur*.)

Les Arabes, comme les Persans, fabriquent des tambours métalliques, de la même forme que le *daraboukkeh* en terre cuite, mais ornés d'un dessin formant mosaïque. On en voit une image exacte à la suite du n° 954.

958. — Tambour yolof.

Vu par le travers et orné de sa garniture de corde végétale, ce tambour ressemble à une cage d'écureuil. Il a été acheté au Sénégal. (*Même donateur*.)

Ce genre de tambour est fort répandu parmi les Ghiolofs ou Yolofs qui occupent le centre de la Sénégambie.

959. — Tambour des Mandingues.

Il est d'une forme assez élégante. La caisse très allongée de cet instrument ancien porte des dessins gravés. Ce pittoresque tambour a été offert à M. V. Schœlcher par le roi de Bar, en échange des présents que ce chef avait reçus du voyageur français. (*Même donateur*.)

960. — Tambour des Karaïbes de la Guyane.

La caisse en est très basse de forme. Cet instrument offre un beau type du tambour dont se servent les noirs de la Guyane anglaise pour accompagner leurs danses. Il a été acheté dans l'intérieur de ce pays. (*Même donateur*.)

961. — Grand tambour kanak.

Il a 1 mètre 70 de hauteur, est posé sur un pied percé à jour et couvert d'une peau de tapir. Cet instrument a naguère appartenu à la reine Pomaré. Il a été rapporté en France par le célèbre capitaine de vaisseau A.-Jos. Bruat, qui fut nommé en 1843 gouverneur des îles Marquises, et qui mourut amiral en 1855, après s'être distingué pendant la guerre de Crimée.

962. — Tchang-kou.

Ce tambourin japonais en laque a la forme d'un sablier. Au moyen d'un bâton transversal, on augmente ou diminue le degré

de tension de la peau. Les Chinois ont un instrument tout à fait semblable à celui-ci. (*Collection du Dr Fau.*)

963. — Tambourin arabe.

La peau est tendue sur un cercle eu bois, à la façon du tambour de basque.

964. — Petites cymbales égyptiennes.

Les bayadères se servent habilement de ces très petites cymbales et en obtiennent des effets piquants. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

965. — Cymbales chinoises.

Elles sont minces, mais sonores. Diamètre : 0m,19. (*Don de Mme Pauline Viardot.*)

966. — Mandira.

Le diamètre de ces petites cymbales du Bengale est de 4 centimètres. On s'en sert dans la musique de chambre pour battre le temps fort de chaque mesure. (*Collection donnée par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

967. — Maha Mandira.

Instrument semblable, mais plus grand. Diamètre : 0m,08. (*Même collection.*)

968. — Kharatala.

Cymbales qui s'emploient dans l'orchestre d'harmonie des fêtes et des processions. Diamètre : 0m,15. (*Même collection.*)

969. — Karatala.

Cymbales en usage dans les cérémonies religieuses; on en joue concurremment avec le khol. (*Même collection.*)

970-971. — Tam-tam.

Ces deux petits modèles de tam-tam chinois n'ont que 0m,065 de diamètre.

972. — Tam-tam chinois.

Il a 65 centimètres de diamètre et est d'excellente qualité. Le son étrange et lugubre de cet instrument est dû à la com-

binaison des divers métaux qu'on emploie pour le fabriquer et surtout à la trempe de cet alliage. (*Collection Clapisson.*)

973. — Kansi.

Gong indien à bords relevés; on l'emploie conjointement avec le *dhola* pour marquer la mesure. Diamètre de l'instrument : $0^m,15$. (*Collection donnée par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

974. — Ghari.

Ce gong consiste en un disque de bronze dont le diamètre a 24 centimètres; les vibrations en sont puissantes. Instrument religieux. (*Même collection.*)

975. — Kansara.

Ce gong, dont le diamètre est de 24 centimètres, se frappe avec un bâton et retentit pendant les cérémonies religieuses. (*Même collection.*)

976. — Tam-tam du Japon.

Il a la forme d'un bassin hémisphérique, à peu près semblable à celui d'une timbale, et il est d'une excellente sonorité. Diamètre : $0^m,27$; hauteur : $0^m,18$.

977. — Ghanta.

Cette clochette de bronze, haute de 28 centimètres y compris la figurine de divinité qui la surmonte, a un diamètre de 12 centimètres. On s'en sert pendant les cérémonies du culte. (*Collection donnée par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

978. — Khudra Ghanta.

Clochettes de bronze destinées à marquer la mesure. (*Même collection.*)

979. — Ghungura.

Ces grelots s'attachent aux chevilles des danseurs et leur servent à marquer le rythme. (*Même donateur.*)

980. — Ghaghara.

Grelots plus petits et d'une autre forme que les précédents, mais servant au même usage. (*Même donateur.*)



981. — Napura.

Ces anneaux de cuivre creux, dans lesquels glissent des boules de métal, sont aussi employés par les danseurs pour rythmer leurs pas. (*Même donateur.*)

982. — Ceinture indienne à cliquettes en cuivre.

Instrument de musique et objet de curiosité tout à la fois. (*Collection Clapisson.*)

983. — Cliquettes des côtes de la Guinée.

Elles sont renfermées dans une carapace de tortue.

984. — Quiaquia.

Cette grande crécelle est formée d'une carapace de tortue dans laquelle on a mis des cailloux. (*Collection du Dr Fau.*)

985. — Quiaquia.

Il est en paille finement tressée. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

986. — Quiaquia d'Haïti.

Il est en fer-blanc peint et ressemble tout à fait à un jouet d'enfant. (*Même donateur.*)

987. — Quiaquia de Saint-Domingue.

Le corps de ce jouet caraïbe est sculpté grossièrement. (*Même donateur.*)

988. — Grelots.

Les Indiens d'Amérique se servent de ces graines pour en faire des grelots ou un *quiaquia*.

989. — Grelots.

En tout semblables au précédent numéro.

990. — Grelots des nègres de la Guyane.

Collection donnée par M. Victor Schœlcher.

991. — Sonaja.

Cet instrument en terre cuite, trouvé dans la vallée de Mexico, sert à l'accompagnement des danses. Les Aztèques le

nomment *ayacachtli*. Le manche en a été cassé. (*Don de M. Eug. Boban.*)

992. — Khattali.

Castagnettes de fer en usage au Bengale; la sonorité en est fort agréable. (*Collection donnée par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

993. — Pata d'Haïti.

On se sert de cet instrument en bois comme de crotales, le jour des ténèbres. (*Collection donnée par M. V. Schœlcher.*)

994. — Castagnettes chinoises.

Instrument grossier, composé de trois planchettes de bois, à l'usage des mendiants. Acheté à la vente de M. Savoye, qui l'appelle *Schakou-Bioschi*, d'après M. Alexandre Kraus fils. Il figure dans le catalogue du musée de Kensington sous le nom de *Cha-Pan*. Nous croyons que ces castagnettes primitives dérivent du *tchoung-tou*, décrit par le P. Amiot dans son très intéressant mémoire.

995. — Instrument chinois.

Morceau de bois creux sur lequel on frappe avec un marteau pendant les cérémonies religieuses. Les Japonais ont un instrument de percussion tout à fait semblable. L'un et l'autre nous paraissent une simplification du pittoresque *ou*, boîte de bois surmontée d'un tigre couché qui se repose.

996. — Échelettes.

Elles se composent de seize lames de bois, et sont munies de leurs baguettes à boules d'ivoire. (*Don de M. le baron H. Larrey.*)

997. — Échelettes.

Elles ont 21 lames et sont d'un grand modèle. (*Collection du Dr Fau.*)

998. — Paire d'échelettes.

Modèle ordinaire de cet instrument d'origine asiatique. (*Collection Clapisson.*)

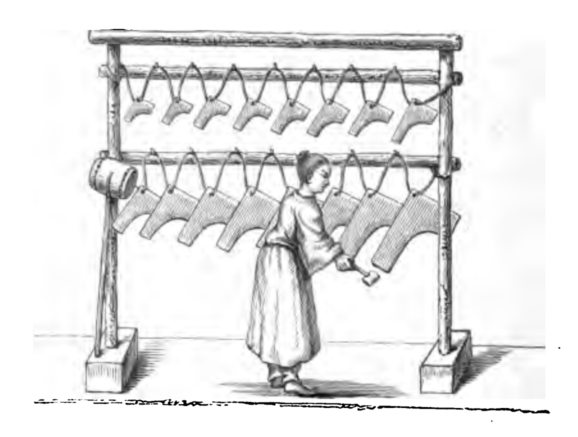
999. — Balafo du Sénégal.

Il est formé de lames de bois sonore, placées sur des mon-

tants en bambou : des calebasses creuses correspondant à chaque lame de bois augmentent le volume des vibrations de cette sorte d'harmonica ou de xylophone. L'étendue de cet instrument varie selon les lieux et selon le caprice de ceux qui le fabriquent : celui-ci a deux octaves et demie. (*Don de M. P. Prins.*)

1000. — Tsé-King.

Cette pierre sonore donne le *mi* ♮ .Elle a la forme d'un poisson et l'ornementation en est remarquable. (*Collection Clapisson.*)



Comme on le verra par la figure ci-dessus, les Chinois composent, avec les pierres sonores, des séries de tons conformes à leur système musical. Ils donnent à cet instrument, du genre des harmonicas, le nom de *pien-king*. Le marteau avec lequel on frappe les seize pierres taillées et rangées symétriquement est tantôt en métal et tantôt en bois.

SECTION IV.

Acoustique. — Instruments de musique singuliers. — Curiosités et objets d'art.

Le musée du Conservatoire est de date encore trop récente pour contenir beaucoup de pièces exotiques rentrant dans la catégorie des objets de curiosité. Nous nous contentons donc de rappeler ici que la harpe éolienne est connue d'un assez grand nombre de peuples sauvages, et que la guimbarde, ou ùn instrument équivalent, se retrouve non seulement en Asie, mais jusque dans la Nouvelle-Guinée. Après avoir comparé le *murchang* ou *mochanga* des Hindous, le *kiou-kin* des Chinois, le *darubiri* des Papous avec la guimbarde des Européens, n'est-il pas permis d'affirmer que cet instrument cher aux enfants existe, depuis bien des siècles déjà, dans des pays qui n'ont pu nous l'emprunter?

1001. — Harpe éolienne de la Guyane.

C'est la fibre même du roseau qui sert de corde vibrante. (*Collection donnée par M. Vor Schœlcher.*)

1002. — Mochanga.

Cet instrument, semblable à la guimbarde européenne, est connu depuis fort longtemps aux Indes. (*Collection donnée par le rajah Sourindro Mohun Tagore.*)

1003. — Nyastaranga.

Instrument à un ou à double tuyau conique de cuivre: Il ne s'embouche pas, mais s'applique à l'une des parois ou aux deux côtés du cou, contre les cordes vocales, après qu'on a placé sous le disque perforé de la partie supérieure du tube un cocon d'araignée finement découpé. Si la personne qui tient l'instrument se met alors à fredonner, on entend sortir du pavillon les sons émis par l'exécutant : voilà, du moins, ce qui passe pour avéré au Bengale. (*Même donateur.*)

1004. — Pito.

Ce sifflet très ancien est en terre cuite et il a été trouvé dans la vallée de Mexico. Les Aztèques ne l'appellent point *pito*, comme les Espagnols, mais *tlanquiquitli.* (*Don de M. Eug. Boban.*)

1005. — Zanze du Congo.

Cet instrument se compose de vingt étroites lames de fer posées au-dessus d'une boîte creuse et formant table d'harmonie. C'est par la pression des doigts que vibrent ces tiges de métal, disposées de façon à présenter une échelle de sons diatoniques. Instrument du même genre que le nº 768. (*Collection donnée par M. Vor Schœlcher.*)

1006. — Zanze.

Il n'a que six lames de jonc, mais ces six notes suffisent aux musiciens nègres pour former des mélodies rudimentaires auxquelles ils trouvent beaucoup de charme. Cet instrument a été acheté par le même donateur à un Africain libéré qui s'était établi à Sainte-Marie Bathurst.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE.

AGRICOLA (Martin). *Musica instrumentalis*. Wittemberg, 1529, petit in-8°.

AMIOT. *Mémoire sur la musique des Chinois*. Paris, 1779, in-4°.

ANONYME. *Raccolta di Antichi Strumenti armonici conservati nel Liceo musicale del commune di Bologna*, in-fol. (texte descriptif et photographies).

ARBEAU (Thoinot). *Orchésographie*. Langres, 1589.

BLANCHINI (Franc.). *De tribus generibus instrumentorum*. Roma, 1722, in-4°.

BONANNI (Filippo). *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori*. Roma, 1722, in-4°.

— *Description des instruments harmoniques*. Édition revue et augmentée par l'abbé H. Ceruti. Rome, 1776, in-4°.

BRETAGNE (F.-P. de). *Tractatus de excellentia musicæ antiquæ Hebræorum et eorum instrumentis*. Paris, 1707, in-12.

BURNEY (Dr Ch.). *A general History of music*. London, 1776, 4 vol. in-4°.

CHAUSSE (M. A. de la). *Museum romanum*. Roma, 1660, in-fol.

CHOUQUET (Gustave). *Rapport sur les instruments de musique*. Exposition universelle de 1878. Paris, 1880, in-8°.

CHRISTIANOWITSCH (Alex.). *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens, avec dessins d'instruments*. Cologne, 1863, in-fol.

COMETTANT (Oscar). *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, archives complè-

tes de tous les documents qui se rattachent à l'exposition internationale de 1867. Paris, 1869, grand in-8°.

COUSSEMAKER (E. de). *Essai sur les instruments de musique au moyen âge.* (Voir les *Annales archéologiques* de Didron, t. III, IV, V, VII et IX.)

DIDEROT et D'ALEMBERT. *Encylopédie.* Paris, 1751-80, 35 vol. in-fol. Un volume de planches de lutherie.

ENGEL (Carl.). *A descriptive Catalogue of the musical instruments in the South Kensington museum.* London, 1870, in-8°.

La seconde édition, très luxueuse et considérablement augmentée, a paru en 1874 et forme un in-8° de 402 pages.

FÉTIS. *Histoire générale de la musique.* Paris, 1869-1876, 5 vol. in-8°.

— *Exposition universelle de Paris en* 1855. *Fabrication des instruments de musique. Rapport de M. Fétis.* Paris, 1856, gr. in-4° de 54 pp. à 2 col. (tirage à part).

— *Exposition universelle de Paris en* 1867. *Rapport sur les instruments,* etc., in-8°.

FORKEL. *Allgemeine geschichte der Musik.* Leipzig, 1788-1801, 2 vol. in-4°.

GERBERT. *De Cantu et Musicâ sacrâ.* San-Blasianis, 1774, 2 vol. in-4°.

GROVE (Geo.). *A Dictionary of Music and Musicians.* London, 1878-188., 4 vol. in-8° à 2 colonnes. (3 vol. ont déjà paru.)

HAWKINS. *A general History of the science and practice of music.* London, 1776, 5 vol. in-4°.

JONES (sir W.). *On musical modes of the Hindus.* (V. t. VI de ses *Œuvres* et *Asiatic Researches,* t. III.)

Dalberg a traduit cet essai en allemand sous ce titre : *Ueber die Music der Indier.* Erfurt, 1802, in-8° (29 planches).

KASTNER (Geo.). *Les Danses des morts.* Paris, 1852, in-4°.

— *Les Sirènes.* Paris, 1858, in-4°.

— *Manuel général de musique militaire.* Paris, 1848, in-4°.

KIRCHER. *Musurgia universalis.* Roma, 1650, in-fol.

— *Phonurgia nova.* Kemptem, 1673, in-fol.

KRAUS fils (Alex.). *La musique au Japon.* Florence, 1878, in-8°.

LA BORDE (B. de). *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris, 1780, 4 vol. in-4°.

La Fage (Adrien de). *Histoire générale de la musique et de la danse.* Paris, 1844, 2 vol. in-8° avec atlas (les seuls qui aient paru).

— *Quinze Visites musicales à l'exposition universelle de* 1855. Paris, 1856, in-8°.

Lavoix (H.) fils. *Histoire de l'instrumentation.* Paris, 1878, in-8°.

— *La Musique dans l'Ymagerie du moyen âge.* Paris, 1875, gr. in-8°.

— *Histoire de la musique.* Paris, 1884, in-8°.

Luscinius. *Musurgia.* Strasbourg, 1536, in-4° oblong.

Mahillon (V.-C.). *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale.* Bruxelles, 1874, in-8°.

— *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles.* Gand, 1881, in-12; 1re livraison du t. II, 1881.

Mersenne (Marin). *Harmonicorum libri XII.* Paris, 1636, in-fol.

— *L'Harmonie universelle.* Paris, 1636, 2 vol. in-fol.

Montfaucon (Bernard de). *L'Antiquité expliquée et représentée en figures.* Paris, 1719-24, 15 vol. in-fol.

Le troisième volume et le supplément renferment les figures de beaucoup d'instruments anciens; mais on comprend que l'exactitude en pareille matière ne saurait être rigoureuse.

Pétouchoff (Michel). *Instruments russes populaires du Musée du Conservatoire de musique de Saint-Pétersbourg.* Saint-Pétersbourg, 1884, in-8° avec figures.

Cet opuscule est en russe, mais nous croyons qu'on le traduira bientôt en français.

Pontécoulant (A. de). *Organographie.* Paris, 1861, 2 vol. in-8°.

— *Douze Jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'exposition universelle.* Paris, 1862, in-12.

— *La Musique à l'exposition universelle de* 1867. Paris, 1868, in-8°.

Prætorius. *Syntagma musicum.* Wolfenbuttel et Wittemberg, 1614-1619, 3 vol. — Réimpression du 2me vol. Berlin, 1884.

Les 42 planches, gravées sur bois, ont été publiées en 1620 et complètent le deuxième volume intitulé : *Organographia.*

Sonnerat. *Voyage aux Indes orientales et à la Chine.* Paris, 1782, 2 vol. in-4° et avec additions de Sonnini, 1806, 4 vol. in-8°.

Valdrighi (L.-Ir.). *Nomocheliurgografia.* Modena, 1884, in-fol.

Villoteau. *Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de*

musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments d'Égypte.

VILLOTEAU. *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux.*

Ces deux essais font partie du grand ouvrage intitulé : *Description de l'Égypte*, publié par ordre du gouvernement français. Paris, 1809 et suiv., 9 vol. in-fol., et Paris, 1821-29, 24 vol. in-8°.

VIRDUNG. *Musica getutscht und ausgezogen*, etc. Bâle, 1511, petit in-4° oblong; et Berlin, 1882 (réimpression à 200 exemplaires numérotés par Rob. Eitner).

La *Musurgia* de Luscinius n'est que la traduction latine de cet ouvrage allemand.

WELCKER VON GONTERSHAUSEN. *Neu eroffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge.* Franckfurt, 1855, in-8° (160 figures).

WILLEMIN. *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instruments de musique*, etc. Paris, 1798-1802, 2 vol. in-fol.

— *Monuments français inédits*, etc. Paris, 1806-39, 3 vol. petit in-fol.

ZAMMINER. *Die Musik und die musikalischen Instrumente*, etc. Giessen, 1855, 2 vol. in-8°.

Les indications bibliographiques relatives à un seul instrument, à une branche ou une famille d'instruments, sont données dans le corps de l'ouvrage, et, pour les trouver, il faut recourir au titre courant du Catalogue.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

INSTRUMENTS ET APPAREILS DÉCRITS OU MENTIONNÉS DANS CE LIVRET.

LISTE ALPHABÉTIQUE

DES

NOMS PROPRES CITÉS DANS CE CATALOGUE.

(Tout nom propre inscrit sans qualification est celui d'un luthier ou d'un facteur.)



